راجندر سنگھ بیدی
شخصیت اور فن

راجندر سنگھ بیدی

شخصیت اور فن

بار اوّل : ـــــــــ ایک ہزار

تاریخ اشاعت : ـــــــــ جنوری سنہ ۱۹۸۰ء

خطاط : ـــــــــ جمال احمد ۱۴ زکریا اسٹریٹ کلکتہ ۷۳

مطبع : ـــــــــ کلکتہ فوٹو آفسٹ پرنٹرس ۱/۳۴ تال تگان لین کلکتہ ۔ ۱۷

ناشر : ـــــــــ مکتبۂ تصنیف و تالیف

۹۶ ڈی، لائن نمبر ۷ بی بلاک

دھتکیڈیہہ ۔ جمشید پور ۔ ۸۳۱۰۰۱

قیمت

۲۵ روپے

مضامین

باسمہٖ تعالیٰ

ابتدائیہ

مقتضائے وقت اور عصری ریشہ دوانیوں کے تناظر میں اعلیٰ و ارفع اقدار کی بازآفرینی بیدی کا فن ہے۔ خلّاقی نہ صرف جگر کاوی اور دقّتِ نظری کی رہینِ منّت ہے بلکہ ادراکِ حرمتِ حیات کے زیرِ اثر ایک ذمّہ دارانہ تخلیقی عمل ہے۔ بیدی کی تخلیق کاری رموزِ حیات سے مزیّن ایک عارف کے عمل کی طرح آگہی و بصیرت کی تجدیدِ نو کی فنکارانہ سعی ہے۔ چنانچہ فکری گہرائی اور انہیں احتیاط کی نفاست کے باوصف دوسرے اہلِ فن کی نسبت مابہ الامتیاز درجہ مرحمت کرتی ہے ان کی فن کارانہ خصوصیت، فنّی عمل اور میلانِ فن کی سمت کی تعیّن کی بابت ظ۔ انصاری رقم کرتے ہیں ——

" بیدی کے ہاں رُکی رُکی، تھمی تھمی سی کیفیت ہے، اور وہ ایک قدم اُٹھا کر دوسرا قدم اس احتیاط سے رکھتے ہیں جیسے طوطا اروان پر

چلتا ہے ــــــ راجندر سنگھ بیدی طول و عرض کے فاصلے ناپنا
ایسا ضروری نہیں سمجھتے جیسا وہ تیسری ــــ DIMENSION
کی فکر رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں حرکات و رفتار کا عمل کردار یا پلاٹ
کے ظاہر سے باطن کی جانب ہوتا ہے جو بڑا جگر کاوی کا کام ہے۔"

اس سادہ مگر فکر انگیز بیان کی جامعیت میں "ظ" نے فنکار
کے رُجحان اور اس کے اساسی فن کارانہ مزاج کی اس سمت کو دریافت
کر لیا ہے جو فی الحقیقت بنائے فن ہے۔ یقیناً، اس سبب، احتیاط
نفاست، نرمی، گداختگی، چابک دستی و سُبک روی، رفعت ذہنی و
خود آگہی، تہہ داری و خود نگہی کی صفات ان کے ہاں بدرجہ اتم آتی ہیں اور
یہ محض علم و واقفیت کی رہینِ منت نہیں۔ جادۂ حیات پر بہ مع اثبات
قدر و فضیلتِ انسان بہ ہر طور و بہ ہر صورت، عزمِ صمیم کے ساتھ گامزن
رہنے کی حتی المقدور سعی کے باعث ہی، وہ وجودِ فنکار کا ناقابلِ
جُدا حصّہ ہوتی ہیں۔ اور اس زندگی آمیز عمل میں عزتِ نفس اور
احساسِ حرمتِ ذات ہی نفسِ تشکیلِ ذہن و شعور میں مدد ہوتے ہیں۔

یہی وہ بُنیادی وجوہ ہیں جن کے زیرِ اثر بیدی کا فن تیر
کے فن کی طرح احترامِ زندگی کا فن ہے۔ ہر موضوعِ زندگی، فنی رفعت
کے باوصف حُرمتِ حیات سے بھی پیراستہ ہے۔ اس لئے ہر قدم پہ
سلیقہ، ہر راہِ فن میں نفاست اور ہر رہ گزرِ قلم کاری میں احتیاط کی لطافت
ملتی ہے۔ چنانچہ ما بینِ تخلیق جو دطرہ ہے اور بین السطور جو نفاست و
طمانیت ہے، وہ فن ادبِ لطیف کی وہ ناقابلِ فراموش قدریں ہیں جو
ابدیت و آفاقیت کی حامل ہیں۔

زندگی کتنی خوبصورت ہے۔ پیچ و خم زلفِ حیات
کتنے ہوش رُبا ہیں۔ آلام و قت کتنے عجیب و نا قابلِ فہم ہیں۔ صعوبتِ
حیات کتنی صبر طلب ہے۔ عزم کتنا عظیم ہے۔ استقلال کتنا زندگی بخش ہے،

صبر و شکیب میں کتنی عظمتِ حیات پنہاں ہے ۔ یہ سب کچھ ابوابِ حیات یا تو صنفِ غزل میں میر تقی میر کے یہاں ہیں یا فنِ افسانہ میں راجندر سنگھ بیدی کے یہاں ۔

اس لئے راہِ عشق میں کوئی کسی کا مقابل تو ہو سکتا ہے لیکن اس کوچۂ تخلیق میں ان کا نہیں ۔ ایسے یکتائے روزگار وجود کے مرحلوں میں صدیوں کی قدر فاصلے کے بعد ہی منصّۂ شہود پر آتے ہیں ۔ جنہیں آبلہ پائی کے بعد ہی زندگی کی معنویت کا ادراک ہوتا ہے ۔

حیات کی سنگلاخ راہوں میں برہنہ پائی بیدی کا طرّۂ امتیاز ہے ۔ جن راہوں سے وہ گزرے ہیں ۔ حیات کو جن موضوعات سے تعبیر کی ہے ۔ جو شدّت اور حلاوت بخشی ہے جو نرمی و گداختگی عطا کی ہے ۔ وہ اردو مختصر افسانہ میں محض ان ہی کا حصّہ ہے ۔ اس لئے ان مرحلوں میں ان کا کوئی مقابل ہے نہ کوئی حریف ۔

بہ ایں ہمہ ، بیدی جس درجہ اونچے فن کار ہیں ، کچھ اسی قدر اونچے انسان بھی ہیں ۔ ان دو اونچائیوں اور رفعتوں نے فن ، فکر ، انداز ، ادا ، شعور ، آگہی و بصیرت کو اس حد تک گراں مایہ کیا کہ اردو کی تاریخ افسانہ طرازی سبکدوشِ بارِ احساں نہیں ہو سکتی ۔

بیدی

راجندر سنگھ بیدی نے اپنے منفرد فنی شعور، منطقی استدلال اور لائق لحاظ جذباتی عمل و فکری بصیرت کی بدولت فنِ اظہار و بیان اور طریقۂ فکر خیزی و اثر انگیزی میں فی الجملہ ایک طرزِ نو کی طرح ڈالی۔ فنِ افسانہ گوئی کو انہوں نے بہ لحاظ رمزیت و اشاریت، علامیت و داخلیت پسندی اور جزو نگہی و موضوعاتی سپردگی جتنا متاثر کیا اتنا کم ہی افسانہ نگاروں نے جدید فنِ افسانہ پر اپنے اثرات مرتسم کئے اور جس قدر آنے والی نسلیں ان کے طریقۂ فن اور دھیمے لب و لہجے سے اثر پذیر ہوئیں اتنا اور کسی فنکار سے نہ ہوئیں۔ نئی کہانی ان کے اندازِ فن سے بہت حد تک رچی بسی ہوئی ہے۔ کیوں کہ موجودہ عہد کی حسیّت اور نئی ذہنی شعور فی نفسہٖ جزو نگہی، غوّاصی، استغراق، علامیہ و رمزیہ بیان اور لاشعور کی رَو (STREAM- OF CONSCIOUSNESS ——) سے گہرا علاقہ رکھتی ہے۔

بیدی نے اپنی ذات کو فکر و فن میں اس درجہ ہم آمیز کیا کہ ان کی ہر ادا فن کا ناگزیر حصّہ بنتی گئی۔ ان کی جذبیت و داخلیت پسندی، ان کا طرزِ استدلال، ان کا شعور، آگہی و سنجیدہ وطیرہ، ان کی فنی قدرت و محتاط روّیہ، ان کی فصاحتِ بیان و طریقۂ اظہار کی معنوی تجرید پسندی اور محاسنِ ابلاغ، فی الامر تاریخ قصّہ نگاری میں موضوع و فن کو از سرِ نو حرمت و توقیر بخشنے کے زیادہ اہل ہو سکے۔ فن و موضوع ان کے ہاں اس طور دست و گریباں ہونے کہ فن کے اقلیدسی زاویئے اور موضوع کے ارادی خطوط میکانکی طور پر متشکل ہونے کی جگہ موضوعاتی کل (ORGANIC WHOLE) میں منتقل ہوتے رہے ہے۔ اس لئے ان کا لہجہ اور آہنگ فن کے سانچے میں پوری تابانیٔ حیات اور حقائق کی پوری بصیرت رکھتے،

بیدی کا ذہن اختراع و اجتہاد کی گراں قدر جودت سے بہرہ ور ہے۔ وہ روایتِ فن کاری سے اتنا ہی علاقہ رکھتے ہیں کہ جتنا فنِ عمارت سازی کو بنیادِ زمین سے علاقہ ہوتا ہے۔ اِس لئے وہ روایتی بنائے فن سے اپنی عمارتِ فن کو قابلِ لحاظ حد تک رفیع الشان بنانے کے زیادہ اہل ہو سکے۔

چنانچہ جہاں پریم چند کی عصری عظمت سے مفر ممکن نہیں وہاں بیدی کی فنّی بست و کشاد، موضوعاتی ادغام، ہمہ گیر دردمندی، کیف آفریں شعورِ حیات، احساسِ لطافتِ غم اور جبرِ حیات سے مملو جذبیت کے اوصاف و اقدارِ گراں بہا سے گریز ممکن نہیں۔ یہ وہ فنّی کارنامے ہیں جو پریم چند کی عصری عظمت کی نسبت زیادہ اہم اور قابلِ اعتنا رہیں گے۔ اردو افسانے میں فی الحقیقت یہ وہ دائمی قدریں ہیں جو نہ صرف ایک غیر مختتم زمانہ پر مبنی ہیں بلکہ فی زمانہ فنِ افسانہ میں مشعل کی طرح راہنما بھی ہیں۔

زندگی کے بحرِ ناپیدا کنار میں محض اترنے سے نہیں بلکہ اس کی تمام کرب انگیزیوں اور تلخ کامیوں کو جھیل لینے اور مطالعہ و مشاہدہ کی رہ نوردی میں عصری آگہی سے ہم رشتہ ہونے کے بعد ہی ادب کو ایک مقامِ اَوج نصیب ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کا فن ہی سہمی سمٹی غیر بسیط مگر تہہ دار زندگی کا فن ہے جو غمِ حیات سے اپنی دھن لیتا ہے۔ کشاکشِ حیات کی صعوبتوں سے گزرتا ہے۔ سنبھل سنبھل کر ریگ زارِ حیات پر قدم رکھتا ہے۔ یہ فن راہِ زندگی کو سمجھنے کی ایک سعی ہے، رہ روانِ حیات کی حیاتیاتی کش مکش ہے، عبد و معبود کے رشتوں کی تحلیل ہے۔ دنیا و مافیہا کے قدر و رکا آزادانہ تعیّن ہے اور فکر و فلسفہ، رسوم و رواج، قیود و بند کی تعبیر و توضیح کا ایک سبک اور لطیف عمل ہے۔

بیدی کا فنّی عمل نیازؔ اور مجنوںؔ، پو (POE) اور اِروِنگ (IRVING) کی مانند محض تخیّلی و تصوّراتی نہیں ہے بلکہ سمندِ خیال پر سرگام زندگی کے تازیانے اتنے پڑے ہیں کہ وقت پرواز بھی زخم رِستے ہیں اور حقیقت اپنے حصار سے فن اور فن کار کو کلیتہً آزاد چھوڑنے کو تیار نہیں ہوتی۔ تصوّر اور گہری رومانیت بھی ہر پل حقیقتِ حال سے ہم دست رہتی ہے اس لئے شاذ بھی تصوّرِ محض کا عمل بیدی کے ہاں نہیں ملتا۔

بیدی نے زندگی کو سمجھنے اور اسے کچھ جاننے سے پہلے نہایت استقامت و

جواں مردی سے اس کی کرب انگیزیوں اور صعوبتوں کو برداشت کیا۔ اکثر استقلال واستقامت کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹتا محسوس ہوا۔ جاں گسل رہگذارِ حیات میں شکستہ دل بھی ہوئے۔ احساسِ ناکامی اور ہجومِ یاس نے گھیرے میں بھی لیا جذبۂ عمل کی جملہ راہیں اکثر مسدود بھی ہوئیں۔ دلِ خوں کے آنسو بھی رو دیا۔ گراں بارِ زیست نے متزلزل بھی کیا غمِ روزگار نے پے در پے لرزیدہ بھی کیا اور احساسِ شکست بالآخر اس منزل پہ لے آئی جہاں دستِ حیات کو چھوٹ جاتا تھا، کشتیٔ حیات کو غرقِ آب ہو جاتا تھا۔ لیکن اُمید کی ہلکی مگر توانا کرن کوئی یکا یک آئی ہے اور کشتیٔ حیات یاس اور کشاکش کے بھنور سے چھوٹی ہے۔ اضطرابِ دریائے حیات کا کم ہوا ہے۔ لیکن کنارۂ دریا کہاں ہے، منزلِ مقصود کدھر کو ہے۔ یہی رہ روِ حیات سرگشتہ کو معلوم نہیں اس لئے سنبھلتا، ٹھوکریں کھاتا، بہر طور بڑھتا ہے کبھی فرض، کبھی محبت، کبھی ذمہ داری اور کبھی متعلقہ زندگیوں کی اپنی جانب جھکی ہوئی پُرنم آنکھوں سے چلایا جاتا بڑھتا ہے مگر ہر قدم بوجھل ہے، ہر ساعت حوصلہ جواب دے جاتا ہے۔ زندگی کا تھکا ہارا راہی کبھی سوچتا ہے کہ جانِ بارِ امانت کا اتمام کر دے لیکن ایک تو حالات کی راوی میں پانی کم یاب ہے، دوسرے وابستۂ حیات وہ مہربان آنکھیں ہیں، وہ دلِ دردمند ہے جو موت و شکست کے سامنے دیوار بن کر حائل ہیں۔ گویا زندگی کے لق و دق صحرا میں نہ جائے ماندن ہے نہ پائے رفتن۔

یہی گومگو، یہی ہاں اور نہیں کی کشاکش، یہی حیات و اُمید کے کچے دھاگے سے آویزاں زندگی اور اس کی کاوشیں، یہی دوسروں کی خاطر جینے کا جذبۂ ایثار، یہی دوسروں کے لئے زندگیٔ بے اصل کو زائل نہ کرنے کی قربانی، یہی تڑپ، یہی اضطراب، یہی درد انگیزی، یہی کش مکش، یہی محرومی اور یہی زندگی کو ایک طلسمِ بے حقیقت کی طرح دیکھتے اور محض دیکھتے رہنے کی حیرانیاں ——— بیدی کا فن ہیں۔

بیدی کا فن زندگی اور اس کی تہداری کا فن ہے۔ آلامِ وقت پر نقشِ حیات ثبت کر دینے کا فن ہے۔ یہ فن اکتسابی اور نصابی کم، تجرباتی اور مشاہداتی زیادہ ہے۔ بیدی کو صعوبتِ زیست نے جو کچھ دیا، جو کچھ شعور و آگہی بخشی، وہ جس تجربے اور مشاہدے سے گزرے، ان ہی عوامل و عواقب کی لطیف، کیف انگیز اور حقیقت آمیز عکاسی بیدی کے فن کا ناگزیر حصہ بنتی گئی۔

زندگی ہر گام پر بیدی کو ڈراتی، خوف زدہ کرتی رہی۔ یہی ڈر، یہی خوف زدگی اور یہی اضطراری و سراسیمہ کیفیت ان کے فن کی خصوصیت ہے کہ ان ہی کی اساس پر ان کا اسلوب فن قائم ہے۔ اس لئے ان کا فن مدھم لب و لہجہ کا فن ہے۔ بے یقین زندگی کی عکسی تصویر ہے۔ ان کی آوازیں، ان کے لہجے میں جوش یا سرداری کی سی بلند آہنگی نہیں، زیرِ لب گفتگو کی سی جذبیت، سرگوشی کا سا ملائم اور نرم آہنگ ہے۔ ان کے یہاں تشریحی یا بیانیہ اندازِ اظہار کی جگہ رموز و علائم زیادہ ہیں۔ کیونکہ جبلی خوف زدگی کے سبب واقعات و سانحات کی تہوں میں جا کر وہ زیادہ سرگرداں ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کے اظہارِ فن میں رمزیت، تہداری اور اشاریت کہیں زیادہ ہیں۔ اس دروں بینی نے انہیں جہاں گومگو میں مبتلا کر رکھا ہے وہاں اسی وصف نے بیانِ جذبہ و احساس کو نغمیت بھی عطا کی ہے حیات کا رومانی تصور بھی بخشا ہے۔ نمایاں معاملاتِ دل کے حادثی اثرات کے باعث درد و سوز، حسن و نغمہ اور گہری پاکیزہ رومانیت کے اوصاف سے بھی متصف ہوئے ہیں۔ تعمیر و تنقیدِ حیات کے معاملے میں منطقی شعور سے زیادہ وجدانی عمل کارفرما رہا ہے۔ اس لئے ان کے ہاں جو داخلیت و دروں بینی ہے، جو جزئیات بینی و خیال انگیزی ہے۔ وہ کلیتہً جذب و اثر کی حامل ہیں۔

لیکن ہر فکری عمل اور ہر طرزِ ادا و اندازِ نظر کی مخصوص نوعیت کی کوئی نہ کوئی اساسی وجہ ضرور ہوتی ہے۔ بیدی کی ذہنی ساخت کی اس مخصوص نوعیت کا جواز ان کا زمانہ آغاز فراہم کرتا ہے۔ بیدی ایک اس یاس زدہ، موت بہ کنار دائم المریضہ مادرِ نرم خو کا چشم و چراغ رہے ہیں جسے من جانبِ قدرت خوشیاں شاذ و قدر قلیل اور محرومی و اندوہ ناکی زیادہ ملی۔ ننھے سے دل میں یہ خوف کہ "یم دوت" کب آ جائیں اور کب ایک نحیف و نزار بچے کی مادرِ شفیقہ کو اٹھا لے جائیں، روزِ ابتدا سے ہر لحظہ قائم رہا۔ لنگوٹی باندھے، چوٹیا ٹمکائے بیدی کا بچپن ماں کی پائنتی سے لگا حیران و ہراساں رہا، ڈاک خانے کے ایک کلرک، پدرِ زود حساس، ہیرا سنگھ بیدی کی اداسی کا گہرا رنگ ان کے ننھے سے دل کو ہر ساعت احاطہ کرتا رہا۔ ہیرا سنگھ جانتے تھے کہ ان کی شریکِ حیات جو تپ دق کی مریضہ تھیں، چند دن، چند ماہ و سال کی مہمان ہیں۔ اس لئے ان کی رفاقت میں ایک سپردگی

پیدا ہو چکی تھی ــــــ موت کو ٹلتے رہنے کا عمل کہانی نہ ہے۔ اور وہ اس لئے کچھ دیر احساسِ موت سے رستگاری کے لئے ایک پیسہ یومیہ پر قصوں اور کہانیوں کی کتابیں لاتے اور سرہانے بیٹھے مریضہ کو سُناتے رہتے۔ بیدی غم و یاس کی اس فضا میں بیٹھے ہمہ تن گوش رہتے اور غلبۂ یاسیت بہ ایں جا رسید کہ قصوں کے طربیہ و انبساطی پاروں میں بھی انہیں مسرتِ محض کا احساس نہ ہوتا۔

جہاں نصیب بیدی کا اس عہد میں کوئی حقیقی ہمدم و ہم عمر رفیق نہ تھا۔ مطلق تنہائی اور بلا شرکتِ غیرے گوشہ نشینی تھی۔ چنانچہ درستے میں کہانی سننے کی جو علّت لگی تھی، فطرتِ ثانیہ بنتی گئی۔ وہ وقت بے وقت چپکے چوری، جہاں تہاں سے قصّوں کہانیوں کی کتابیں لاتے اور خود سپردگی کے عالم میں مستغرق ہو جاتے اور تا دیر حقیقت کی کرختگی اور حالات کی بے کیفی سے نجات حاصل کرتے۔ ان ہی دنوں خستہ اور پرانی کتابوں کی ایک دکان ان کے چچا نے خریدی جو معتد بہ قصص و حکایات سے اٹی پڑی تھی۔ بیدی کے ذوقِ قصّہ خوانی کو تقویت ملی۔ یوں ہمہ تن غرقِ مطالعہ ہوئے کہ نہایت قلیل عرصے میں جملہ کتابیں تمام ہوئیں۔ ان میں گیتا، مہابھارت، راماین، جاتک اور پنج تنتر کے ساتھ طلسم ہوشربا، داستان امیر حمزہ اور بوستانِ خیال بھی تھیں اور ماسوا ان کے متعدد انگریزی کتاب ہائے قصص علی الخصوص سفرنامہ ہائے رابنسن کروسو و گولیور اور شرلاک ہومز و پیری میسن سے متعلق سراغ رسی پر مبنی کتابیں بھی تھیں جنہیں نہایت صغر سنی میں تمام کیں۔ اس شوق و الفت کے باعث نصابی علوم علی الخصوص علم ریاضی و علمِ جغرافیہ میں نہ صرف قابلِ ذکر طور پر پس راہ ہوئے بلکہ ان موضوعات میں ناکامی کا مُنہ بھی دیکھنا پڑا اور برسوں احساسِ کم مائیگی کے زیرِ تسلط رہنا پڑا۔ یکایک حالات نے تحریک بخشی اور پھر جو سنبھلے، ذمہ داری کا جو احساس پیدا ہوا تو ریاضی میں بھی ریاض اس درجہ کیا، جغرافیہ میں بھی مہارت ایسی حاصل کی کہ انٹرنس تک آتے آتے صورتِ حال یوں بدلی کہ انٹرنس فرسٹ ڈویژن سے پاس کیا۔ کالج میں داخل ہوئے۔ ماں کے مرض میں کچھ افاقہ ہوا تھا۔ ملازمت میں والد کو ترقی ملی تھی۔ اس لئے بے فکری اور اُمنگوں کا عہد شروع ہوا۔ چھپنے چھپانے کا شوق پیدا ہوا۔ پنجابی اور اُردو میں مضامین لکھے انگریزی میں شاعری شروع کی۔

Here lies Zubeda and there lies
one thousand and one nights.

الف لیلہ کی اس مرکزی کردار Zubeda کے علاوہ کئی سہل الفہم اور
دلکش نظمیں انگریزی میں لکھیں۔ مزید برآں مختلف جہت سے سرفہرست آنے کی سعی کی
تقریری مباحثوں میں پیش پیش ہوئے۔ کھیل کود کے میدان میں آگے آئے۔ ہاکی میں،
تیراکی میں، گلوکاری میں اور تحریری و تقریری مقابلوں میں ڈھیروں انعامات حاصل کئے۔
یہ اُمنگوں اور ولولوں کا زریں دور ابھی اپنے عروج پر بھی نہ آیا تھا کہ ناساعد
حالات کی یورش شروع ہو گئی۔ ماں تقمۂ اجل ہوئیں۔ والد کی یاسیت بڑھی اتنی بڑھی کہ وہ
نڈھال ہو کر حالات کے آگے سرنگوں ہو گئے۔ ملازمت سے خود مکتفی ہوئے۔ حالات و عوامل
ایک نوخیز متعلم کے لئے دفعتاً بدل گئے۔ اپنی تعلیم کو ناتمام چھوڑ کر انہیں ڈاک خانے کی ملازمت
اختیار کرنا پڑی۔ ننھی سی جان اور ہزار سودے۔ سارا بار ذمہ داری ان کے ناتواں کاندھوں
پر آ گیا۔ دُنیا میں کچھ کرنے کا خواب ریت کے ذرّوں کی مانند بکھر کر رہ گیا اور جب کہ ان
کی عمر محض انیس ۱۹ برس کی تھی، ان کی شادی ایک عام گھریلو لڑکی، ستونت کور سے کہ جن کی عمر اٹھارہ
سال کی تھی، کر دی گئی ـــــــ دو چھوٹے بھائی گربچن سنگھ اور ہربنس سنگھ، ایک نوعمر بہن بہ اسم موسوم
دُلاری کے علاوہ اب ایک اور کا اضافہ ہو چکا تھا۔ زندگی کے روز و شب سخت تھے ہی اور
بھی سخت ہو گئے۔ کڑی مشقتوں کے بعد بھی کفالت مشکل ہو گئی۔ لیکن شومئی نصیب سے ان
کی شریکِ زندگی خلاف توقع فراخ دل، وسیع الدماغ اور غایت درجہ ذمہ دار ثابت ہوئیں
سنگلاخ رہِ حیات میں سرچشمۂ ایثار و محبت بن کر آئیں۔ چہار دیواری کے اندر کے
بکھرے شیرازے کو سمیٹنے میں ہمہ تن مصروف ہوئیں۔ یہاں تک کہ دل گداختگی کے سبب
ان کے اور زیرِ پروان زندگیوں کے رشتے ماں تا کی سرحد سے جا ملے۔ اتحاد و اشتراک
کی ایسی فضا قائم ہوئی کہ بہ حسن و خوبی تمام کی ضروریاتِ زندگی پوری ہونے لگیں۔ حالات
کو ایک ناقابل فہم معمہ سمجھنے والے بیدی کی حیرانیاں بدستور قائم رہیں کہ دونوں بھائیوں کی
تعلیم بھی ایک چھیالیس ۴۶ روپے ماہانہ تنخواہ پانے والے کلرک کے گھر جاری تھی، عرصے
تک جاری رہی۔ حتیٰ کہ ایک نے انٹرنس پاس کر کے ناکام تجارتوں کی شروعات کی دوسرے،

ہربنس سنگھ بیدی، لیکچرار ہوئے۔

رشک و حسد کے دو رویّے سے وہ ہمیشہ دوچار رہے۔ پہلا یہ کہ وہ خود وہ کیوں نہ ہوئے جو ہربنس ہوا اور دوسرا یہ کہ لیکچرار ہربنس اٹھ سے فرصت میں آتے تو پہلے اپنی بھابی کے قدم کیوں چومتا، ان کے پہلے کیوں نہیں۔ لیکن اُن کٹھن مراحل سے آسان گزر جانے میں جو قربانیاں ستونت کور نے دی تھیں وہ طرزِ معاشرت اور جذبۂ ایثار کے ایسے زرّیں اوراق تھے جن کا ذکر کتابوں میں نہیں ہوتا۔ بقول بیگم بیدی خود کفالت کی خاطر بیدی کی بے خبری میں درپردہ ایک رازدارانہ اتحاد و اخلاص ان کے اور متعلقین کے مابین قائم تھا، وہ اپنی نسبتی بہن، دُلاری کے ساتھ مل کر سلائی اور کشیدہ کاری کے ذریعہ پیسے حاصل کرتیں اور پس انداز کرتی جاتیں۔ چنانچہ وقت پر اسکول و کالج کی فیس بھی جمع ہو جاتی اور دیگر اخراجاتِ غیر معمولی سے بھی سبک دوشی ملتی۔ دوسری جانب سخت ملازمت کی وجہ سے بیدی کا تجربہ برابر قائم رہتا۔ ایک جواب سوا ستفسار کا یہی ملتا "تھے پیسے، پس انداز کر رکھے تھے۔" چنانچہ ان کی ایک معروف کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی مرکزی سیرت درحقیقت کوئی دوسری نہیں، یہی جذبۂ ایثار اور فکری ذمہ داری سے مملو ذی نفس ستونت کور رہیں۔

اور یہی وہ زمانہ تھا جب بیدی پر تخلیقی کارفرمائی کا غلبہ کچھ زیادہ طاری ہوا۔ فرصت کے لمحات کم اور نہاں خانۂ ذہن و شعور میں کہانیوں کے موضوعات کی شورشیں زیادہ تھیں "بھولا" کچھ پہلے لکھ چکے تھے مگر گمنامی بدستور باقی تھی۔ "بھولا" کو سب جان چکے تھے لیکن بیدی کو جاننے والے کم تھے۔ گوشۂ گمنامی ایک طرف، ڈاک خانے کی ملازمت کے سخت کوش مرحلے دوسری طرف جہاں عہدِ مطلق العنانی کے ہندوستان میں کار و ذمہ داری کا یہ عالم تھا کہ اکثر ۱۸ - ۹ گھنٹے مسلسل کام کرنے پڑتے۔ خطوط کی چھنائی، کوری ڈور کے چکر، صاحبوں کے بنگلوں پر خطوط رسانی وغیرہ خدمت گزاریاں اتنی زیادہ تھیں کہ جسّے قیام پر آ کر اکثر بے سُدھ اور کبھی بے ہوش ہو جاتے مگر بہن کی ماتا کی سی محبت بیوی کی بارگراں کے احساس سے نم ناک آنکھیں ایسی تھیں کہ ہر بار از سرِ نو جینے کا نیا عزم پیدا ہو جاتا۔ پھر جب منی آرڈر کا ڈسٹری بیوٹر ڈیوٹی ملی تو وقتاً فوقتاً کچھ سکون میسر آنے لگا۔ سکون

ملتے ہی فکر کی کارفرمائی شروع ہو جاتی۔ تخیل اپنی اڑان کی طرف اس طرح مائل ہو جاتی کہ اس کے پر پرواز پر بے دست و پا ہو جاتے۔ ایک فراموشی کا عالم طاری ہو جاتا۔ تخلیقی ہیجانات دل و دماغ کو اپنے قابو میں لے لیتے۔ یہاں تک کہ اکثر بھیڑ اور خارجی شورشوں پر داخلی شورشیں حاوی ہو جاتیں اور کہانیاں معرضِ وجود میں آنے لگتیں۔ چھوٹے چھوٹے پرزوں پر لکھتے جاتے اور بھیڑ سے نمٹتے بھی جاتے۔ وہ کہانیاں جو منی آرڈر کاؤنٹر پر وجود میں آئیں ——— ان میں ——— "ہمدوش" اور ——— "دس منٹ بارش میں" قابلِ ذکر ہیں۔

ایک دن یہی عالم تھا۔ کہانی لکھتے جاتے تھے اور بھیڑ سے دو چار بھی ہوتے جاتے تھے۔ اسی عالمِ استغراق میں کسی نے منی آرڈر فارم دیا۔ لیکن روپئے لئے بغیر اسے رسید دے دی معاملہ چند روپوں کا نہیں، پورے ایک سَو کا تھا۔ ایک چھیالیس روپئے ماہانہ پانے والے کلرک کے اوسان خطا ہوئے۔ ڈیوٹی آور کے تمام ہوتے ہی متعلقہ روز کے تمام فارموں کے پتے پر گھنٹوں گھروں کے چکر لگائے۔ آخرش اس تک پہنچے کہ جسے، روپے لئے بغیر رسید دے دی تھی۔ وہ شرمندہ تو کیا ہوتا، اُلٹا اسی نے کہا ——— "سردار جی! اوروں کے بارہ بجے بارہ بجتے ہیں، آپ کے سارا دن بارہ بجے رہتے ہیں۔" اس استہزائیہ کلمے سے انہیں وہ خوشی میسر ہوئی کہ پولینڈ اور ہنگری کی فتح پر ہٹلر کو بھی نہ ہوئی ہوگی۔

جب بیدی کا تبادلہ لاہور ہوا تو حالات کو بدلنے کو ایک اور سطح پر جدو جہد شروع کی۔ منشی فاضل میں داخلہ لیا۔ سارا دن کام سے چُور ہو جانے کے بعد سائیکل سے میلوں کی مسافت طے کرتے۔ ابھی ایک سال پورا بھی نہ ہوا تھا کہ "شہید گنج ایجی ٹیشن" شروع ہو گیا۔ قتل و غارت گری شروع ہوئی۔ ایک روز مدرسے سے چلے آتے تھے کہ بلوائی ان پر ٹوٹ پڑے مسلسل تکان کے باعث بھاگنے کی استطاعت باقی نہ تھی۔ قسمت سے پیش رُخ ایک مکان مل گیا۔ سائیکل چھوڑ، ہمہ تن خوف دوڑتے ہوئے اندر داخل ہو گئے۔ اب بدقسمتی یہ ہوئی کہ وہ کسی مسلمان کا ہی مکان نکلا۔ خوف سے لرزہ بر اندام ہو گئے۔ سارا گھر خالی پڑا تھا۔ باہر بلوائی شور مچا رہے کچھ جو آگے بڑھے تو کیا دیکھا، ایک نیم تاریک کوٹھری میں ایک ضعیفہ جائے نماز پر بیٹھی نماز پڑھ رہی تھی۔ وہ کانپتے ہوئے اسکے پاس جا کھڑے ہوئے۔ شرپسند شور کر رہے تھے۔ موت باہر چیخ رہی تھی۔ پناہ کی مزید کوئی راہ باقی نہ تھی۔ جوں توں اس ضعیفہ نے اپنی نماز تمام کی۔ غایت فکرمندی سے ان کے قریب آئی۔ بغور دیکھا شفقت کا ہاتھ انکے ماتھے

پیار کیا، تشفی دی۔ دلاسا دیا۔ اور بلوائیوں کو کوستے دیتی دروازے کی جانب بڑھی۔ بہت شور وغل ہوا۔ بہت مباحثے ہوئے۔ حتیٰ کہ ضعیفہ مرنے مارنے کو تیار ہوئی۔ بلوائیوں کی غضبناکی قدرے کم ہوئی، بھیڑ چھٹنے لگی۔ لوگ رفتہ رفتہ رخصت ہوئے تو ضعیفہ نے ممتا بھرے جذبوں کے ساتھ انہیں وداع کیا۔ جاکور لکھے سائیاں مارسکے ناکوئی۔ ایک ملاقات کے دوران بیدی کہنے لگے۔

"بھاگتے ہوئے کتابیں گر کر بکھر گئیں ...... تاریخ وصاف" اور "مثنوی مولانا روم" ایک طرف، "منطق الطیر" اور "سکندر نامہ" دوسری طرف، فردوسی کی "شاہنامہ" اور جلال الدین دوانی کی "اخلاق جلالی" کسی تیسری طرف ...."

گویا کتابیں بکھری پڑی تھیں۔ قوم کی تاریخ، قوم کا ایقان، اس کی منطق، اس کی جلیل القدر روایات، اس کی حمیت، اس کی رواداری، اس کی شان خودی اور اس کا عظیم المرتبت اخلاق بکھرا پڑا تھا۔ یہ وہ گھاؤ تھا جو بیدی کے یہاں ہمیشہ رستا رہا لیکن اس کی صورت بدل گئی کہ اس ہمت شکن، شوریدہ سری میں ایک زیور ایمان سے آراستہ ضعیفہ کا ممتا سے بھرا دل اور شفقت سے بھرا ہاتھ بھی تھا۔

منشی فاضل ہونے کی آرزو جب دل ہی میں گھٹ کر رہ گئی تو انہوں نے حالات کے آگے سپر ڈال دی۔ پورے نو برس تک ڈاک خانے کی کلرکی کی صعوبت برداشت کی۔ اس دوران میں انہیں ریڈیو ٹاک (RADIO TALK) یا کہانی نشر کرنے کے مواقع بھی اکثر ضرور ملتے۔ لیکن تاج برطانیہ کے اس ہندوستان میں ایک ادیب پر جو سرکاری ملازم بھی تھا، بڑی پابندیاں عائد تھیں۔ ایک کاپی ترجمہ کر کے پوسٹ ماسٹر کو دینا پڑتی۔ وہ کاپی ہیڈ پوسٹ ماسٹر اور پھر ڈائریکٹر جنرل پوسٹ ماسٹر کے یہاں علی الترتیب جاتی، جب کہیں جاکر بروقت تمام منظوری ملتی تو پوسٹ ماسٹر اور متعلق ادیب تک آتے آتے نشر کی تاریخ نکل جاتی اور ادیب کے حصے میں وہی مایوسی اور وہی محرومی آتی جو اس کا ازلی حصہ ہوتی۔

اس وقت جب کہ ان کے دو ڈرامے "زود پشیماں" اور "حق مہر" لاہور ریڈیو اسٹیشن سے

کھیلے جا چکے تھے اور جنہیں بے حد پسند کیا گیا تھا، بیدی نے لاہور ریڈیو اسٹیشن میں ایک ایگزیکیوٹو اسسٹنٹ (EXCUTIVE ASSISTENT) کی جگہ نکلتے ہی نہایت اُمید و اعتماد سے ملازمت کی درخواست دے دی۔ مگر وہ ایک ادیب اور کامیاب ادیب تو ضرور تھے، شومئی قسمت سے گریجویٹ نہ تھے۔ اس لئے ان کی درخواست لائق توجہ نہ سمجھی گئی۔

وہ ڈاک خانے کی اذیت ناک ملازمت سے عاجز ہو چکے تھے۔ مزید تاب باقی نہ تھی۔ باوجودیکہ تمام راہیں بھی مسدود تھیں، انہوں نے ملازمت سے استعفیٰ دے دیا اور کسی کو کانوں کان خبر نہ ہونے دی۔ حسب دستور سویرے گھر سے نکلتے اور شام واپس لوٹ آتے۔ سارا دن کسی مناسب ملازمت کی تلاش میں سرگرداں رہتے مگر نصیب کہیں یاوری نہ کرتی۔ معمول میں از خود فرق آنے لگا۔ صبح دیر سے جانے لگے اور شام سویرے آنے لگے۔ بیگم اور عزیزوں کا اشتباہ بڑھا اور جب مہینہ تمام ہوا تو صورتِ حال کا بالآخر انکشاف ہوا۔ بڑا واویلا مچا۔ خانگی زندگی میں سراسیمگی پھیل گئی۔ وہ سب کو سراسیمہ چھوڑ کر دلی چلے آئے۔ دہلی ریڈیو اسٹیشن ان دنوں اردو ادیبوں کا سنگم بنا ہوا تھا۔ جہاں منٹو، کرشن، فیض، راشد اور اوپندر ناتھ اشک وغیرہ ہم قابلِ ذکر اہلِ فن موجود تھے۔ بیدی کے آتے ہی ایک غلغلہ بلند ہوا۔ انہوں نے کہا۔

"بیدی آیا! ——— بیدی آیا!! کا شور یوں بلند ہوا جیسے شیشے کے گھر میں کوئی ہاتھی در آیا ہو۔"

ہم پیشہ اشخاص میں مسرت و حسد کے ملے جلے جذبات تھے۔ لیکن خلوصِ دل سے اشک اور منٹو نے گلے لگایا اور ہر ممکن تعاون کا وعدہ کیا۔ فوری طور پر پہلا پروگرام ملا۔ ایک ماہ کی کڑی مشقت کے بعد قلیل رقم پانے والے کو صرف ایک دن میں پچاس ۵۰ روپے ملے۔ بے یقینی و بے اعتمادی کا عالم اس درجہ حاوی تھا کہ کہنے لگے۔

"اس یکایک کی ناقابلِ یقین آمدنی کو دیکھ کر آنکھیں نمناک ہو گئیں۔ دل گھبرایا ہوا۔ احساس لرزیدہ ہوا۔ متواتر محسوس ہونے لگا کہ کہیں یہ بھی میرے افلاس کا بدیہی حصہ نہ ہو۔"

یہ وہ زمانہ تھا جب "دانہ و دام" کے علاوہ دوسرا مجموعہ افسانہ "گرہن" منظر عام پر آچکا تھا۔ قبولیتِ عام نصیب ہو چکی تھی۔ علی الخصوص ادیبوں میں قابلِ ذکر تسلیم کئے جا چکے تھے۔ ان ہی دنوں دہلی میں پطرس بخاری کے زیر صدارت، ترقی پسند مصنفین کی ایک کانفرنس منعقد ہوئی۔ پطرس ان دنوں آل انڈیا ریڈیو کے ڈائریکٹر جنرل تھے۔ کانفرنس کے بعد تمام سربرآوردہ ادیبوں کی دعوت انہوں نے اپنے ہاں کی۔ بیدی بھی بلائے گئے۔ دورانِ گفتگو انہوں نے ان سے کہا۔ "آپ لاہور ریڈیو اسٹیشن کیوں نہیں جوائن کر لیتے؟" بیدی نے اپنی پچھلی عرضی کو ملحوظ رکھ کر کہا۔ "جنابِ مکرم! غریب بچھو کی موسم گرما میں کب قدر ہوتی ہے کہ وہ موسم سرد میں شارعِ عام پر نکل آرہے۔" فی الفور انہوں نے اشارہ سمجھا اور کہا۔ "برادر! دراصل ہم لوگ تخلیق کار سے اس کی تخلیقی صلاحیت چھین کر عملوں میں نہیں جوت سکتے اور آپ نے دفتری کی جگہ کے لئے درخواست دی تھی جو لازماً رد ہونا تھی" اور پھر انہوں نے اسی وقت بہ اختیارِ خاص انہیں اسکرپٹ رائٹر کی جگہ پر بحال کر کے لاہور ریڈیو اسٹیشن سے وابستہ کیا جس کے ڈائریکٹر جنرل جناب رشید احمد بھی اس وقت وہیں موجود تھے۔ بیدی کی اس درجہ قدر افزائی سے اغلباً وہ کبیدہ خاطر ہوئے۔ لاہور پہنچ کر پہلی اہمیت اور ان کی حیثیت واضح کرنے کو محض پچاس روپے ماہانہ ان کی تنخواہ منظور کی۔ لیکن بیدی ڈیڑھ سو روپے ماہانہ سے کم پر رضامند ہونے کو تیار نہ تھے۔ معاملہ معرضِ التوا میں تھا کہ پطرس موصوف کی بروقت مداخلت پر ان کی واجب مانگ پوری ہوئی۔

اب معاملہ یوں تھا کہ پورے ایک سال تک انہوں نے جاں فشانی سے کئی اہم ڈرامے لکھے مگر ایک بھی براڈکاسٹ نہ کیا گیا۔ ایک معروف ڈرامہ "خواجہ سرا" لکھا۔ اُسے بھی ڈائریکٹر موصوف نے رد کیا۔ جب ناقابلِ نشر ہونے کے اسباب پر دو بدو گفتگو ہوئی تو معلوم ہوا کہ موصوف نے جوشِ مخالفت میں اسے پڑھنے کی بھی زحمت گوارا نہ کی تھی۔ یہ خدشہ کہ بات بخاری صاحب تک نہ چلی جائے، براڈکاسٹنگ کی اجازت دے دی۔ براڈکاسٹ ہوتے ہی اس [illegible] ے سب [illegible] لیت کے تمام ریکارڈ مٹا کر ایک نیا ریکارڈ قائم کیا۔ ہمہ گیر مقبولیت کے ساتھ رشید صاحب کی جملہ دیرینہ مخالفت سربہ زانو ہوئی۔ ایک سال ذہنی اذیت میں اور ایک سال اس اعتماد و سرخوشی میں گزار دیئے کہ جو کچھ بھی لکھتے،

متسند اور قابلِ نشر سمجھا جاتا۔

جب جاپان نے جنوبی ایشیا پر حملہ کیا تو برطانیہ سرکار بھی آمادۂ جنگ ہوئی۔ جنگ و دفاع کے محکمۂ نشریہ کے لئے انہیں صوبہ سرحد کے ریڈیو اسٹیشن پر مامور کیا گیا۔ تنخواہ پانچ سو روپے ماہانہ ہوئی۔ ایک برس کام کرنے کے بعد مستعفی ہو کر لاہور چلے آئے جہاں مہیشوری فلم کمپنی میں چھ سو روپے ماہانہ پر ملازمت کر لی۔

انہوں نے کہا۔

"اس کمپنی کے لئے پہلی اور آخری فلم لکھی ——— کہاں گئے"

جو اسم بامسمّیٰ ثابت ہوئی۔ "

ایک سال کے بعد سرِ بندر سہگل کے ساتھ مل کر انہوں نے ایک مطبع قائم کیا۔ نام "سنگم پبلشرز لمیٹڈ" رکھا۔ ۱۷۔۱۸ کتابیں شائع کیں۔ جن میں ملک راج آنند کی (MEET MY PEOPLE) دیوندر ستیارتھی کی (HOMAGE TO TAGORE) اور اپنی 'سات کھیل'، شائع کی جو ذکر و اہمیت کی حامل ہیں۔ کتابوں کا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا۔ اندازاً ایک سوا لاکھ روپے کی آمدنی کا امکان قوی تھا کہ تقسیم ہند کا جانکاہ سانحہ درپیش ہوا۔ فسادات کی آگ بھڑکی۔ سب کچھ خاکستر ہوا۔ راہِ فرار کی فکر لاحق ہوئی۔ چھوٹے بھائی ہربنس کھگ بیدی ایٹر میں لیکچرار تھے۔ بیوی بچّوں کے ساتھ سب کچھ چھوڑ کر ایٹر چلے آئے اور کچھ دن کے بعد خود تخلیقی کام کے لئے شملہ چلے آئے۔ سکون وہاں بھی درہم برہم ہوا۔ قتل و غارت گری وہاں بھی شروع ہوئی۔ جس مکان کے بالائی حصّے میں وہ ٹھہرے تھے۔ اُس کے نیچے ایک نہایت شریف مسلم کنبہ رہتا تھا۔ جس میں سخت پردہ رائج تھا۔ عورتیں اور لڑکیاں زیادہ تھیں، مرد دو ایک تھے۔ شرپسندوں نے مکان کو گھیرے میں لے لیا۔ بیدی کے سامنے خطروں میں گھرے تمام افرادِ کنبہ کو نکال لے جانے کا مسئلہ درپیش ہوا۔ انہوں نے اپنے ایک جیٹر کار دوست اشیور سنگھ کی مدد حاصل کی۔ دونوں باہر کسی دوسرے راستے سے نکلے اور تھوڑی دیر کے بعد چھاؤنی کی نقلی پرمٹ لگائے ہجوم کو چیرتے ہوئے مکان میں یوں داخل ہوئے جیسے سچ مچ ملٹری کے حفاظتی دستہ کے آدمی ہوں۔ افرادِ کنبہ سے اپنی اور اشیور کی شناخت کرائی۔ انہیں یقین دلایا انہیں تسلّی دی اور سبھوں کو لے کر پُرخطر ہجوم کو منتشر کرتے ہوئے اس اعتماد سے نکلے کہ کسی کو

کچھ کہتے نہ بنا۔ خطروں سے جب دُور نکل آئے تو مزید ایک مسئلہ سامنے آیا۔ انہیں خبر تھی کہ شاعرِ اسلام حفیظ جالندھری وہیں کہیں قیام پذیر تھے جن کا سُراغ لگانا ازبس ضروری تھا۔ پتہ دریافت کرتے ہوئے سبھوں کے ساتھ آگے بڑھنے لگے۔ حُسنِ اتفاق سے سر عبدالقادر کا لڑکا کہ جو ملٹری میں تھا، سرِ راہ مل گیا اس کی مدد سے بعد از تگ و دَو حفیظ کو ڈھونڈھ نکالا اور جب یہ بیچ قافلہ اسٹیشن پہنچے تو ایک اور نسبتاً زیادہ گمبھیر مسئلہ درپیش ہوا۔ اس کنبے کے افراد کے پاس زادِ راہ کو ایک پیسہ بھی نہ تھا۔ غربت و مسافرت میں بیدی کے پاس بطورِ امانت کل ایک سو روپے کا نوٹ تھا اور جیسا کہ معلوم تھا " جذبات ہمیشہ خِرد سے نپٹنگے پڑتے ہیں " بیدی نے سدا کی طرح جذبات کو فوقیت دی اور وہ نوٹ اس کنبے کے حوالے کیا۔ دمِ رخصت بار تشکر سے حفیظ کی آنکھیں بھیگ گئیں۔ رقّت طاری ہوئی اور درد انگیز لہجے میں کہا ؎

هم ہی میں تھی کوئی بات یاد تم نہ آ سکے
ہم نے تمہیں بھلا دیا تم نہ ہمیں بھلا سکے

بیدی جلائے قیام پر آ کر بے دست و پا ہو گئے۔ ایک پیسہ بھی پاس نہ تھا۔ نہ ہی کوئی فوری آمدنی کی اُمید تھی۔ دو چار روز کسی طرح گزار سکے۔ نوبت فاقہ کشی کی آنے ہی کو تھی کہ اس کنبہ کے شریف افراد نے فی الفور وہ روپے روانہ کر دیئے اور جذبات خرد سے کسی طور نپٹنگے نہ پڑ سکے، یاس کو اُمید، اندھیرے کو روشنی اور قلب و ذہن کو راحت ملی۔ مگر فی الواقع اس زمانہ افراتفری میں راحت کہاں تھی۔ متعلقین بھی شملہ آ گئے۔ مزید ٹھہرنا زیادہ دن وہاں بھی دوبھر تھا۔ لاہور ماڈل ٹاؤن میں جو ایک آبائی مکان تھا، لُٹ چکا تھا۔ کوئی جائے اَمان باقی نہ تھی۔ تمام راہ فرار بھی مسدود تھی۔ تاہم سبھوں کو لے کر ایک نامعلوم منزل کی جانب چل پڑے۔ خانماں برباد کا مفہوم وجود کے ہر عمل اور عوامل کے ہر منظر سے واضح تھا۔ ریل چلی جا رہی تھی۔ وہ کہاں جا رہے تھے، کچھ خبر نہ تھی۔ کالکا سے انبالے تک پہنچے تھے کہ چھتیس ۳۶ گھنٹے کا کرفیو نافذ ہو گیا۔ گاڑیاں جہاں کی تہاں رُک گئیں۔ گیارہ بارہ روپے پاس میں بچے تھے۔ پوریاں خریدیں۔ بچّوں کو دیں اور خود فاقے سے رہے۔ ہر جا اور ہر جگہ پر خون خرابے کا بازار گرم تھا۔ ہر طرف وحشت کا عالم طاری تھا۔ ہر لحظہ کسی نہ کسی جانب سے کوئی چیخ بلند ہوتی اور معدوم ہو جاتی، بھوک سے بچے بلکتے اور رہ رہ کر ماؤں کی سسکیاں بلند

ہو تیں۔ کس مپرسی کا عالم عجیب تھا۔ آدمیت کسی اور قدر پر نہیں بھوک اور روٹی پر مرتکز ہو کر رہ گئی تھی۔ شرم کیا شئے ہے، حیا کیا چیز ہے کی پہچان مٹ سی گئی۔ جنسی جبلت بھی اپنا مفہوم کھو چکی۔ مرد و زن جہاں پاتے رفع حاجت کو بیٹھ جاتے۔ ایسے میں کسی کی نگاہ کسی پر نہ تھی، تھی تو خیالی روٹیوں پر تھی، زندہ رہنے کے کسی خیالِ موہوم پر تھی۔ حساس اور جذباتی ادیب کی زندگی میں یہ ایک نیا اور بصیرت افروز تجربہ تھا۔

طویل انتظار کے بعد جب ٹرین آئی تو ہر سو سے مسافروں کی یلغار شروع ہوئی۔ جہد للبقا کا حقیقی منظر سامنے تھا۔ ڈبے میں داخلے کے لئے طاقت آزمائی شروع ہوئی اور جب بیدی بھی صورتِ حال کے مطابق طاقت آزمائی کرتے آگے بڑھنے لگے تو کسی دل جلے نے جھنجھلاہٹ میں آکر دونوں ہاتھوں سے اس زور سے ان کے خصیے کو دبایا کہ آدھی جان نکل گئی اور وہ پسپا ہونے پر مجبور ہوئے۔ ہوش آیا تو حسب سابق زور آزمائی شروع کی۔ بیوی بچوں کو اٹھا اٹھا کر اندر پھینکا اور خود بھی اندر داخل ہونے میں کامیاب ہوئے۔ اسی اثنا میں اسی سے مڈ بھیڑ ہو گئی جس نے ان کے خصیے دبا کر بے دم کیا تھا۔ وہ خونخوار انداز میں اس کی جانب بڑھے اور اس کی گردن اس زور سے دبائی کہ وہ خوف سے متواتر چیخنے لگا۔ ایک بھگدڑ سی مچ گئی۔ لوگ اوپر نیچے ہونے لگے۔ انہوں نے اس کی گردن چھوڑ دی۔ وہ ایک کونے میں جا دبکا۔ اعصابی شوریدہ سری جب قدرے کم ہوئی تو پیچھے سے ان کے اندر کا ادیب باہر آیا معلوم ہوا جیسے بڑے تاسف سے پوچھ رہا ہو۔

" تو یہ تم ہو خلقت کے غم و اندوہ کے ترجمان دنفر......؟"

" نہیں ـــ" بیدی کے احساسات بوجھل ہو گئے۔ انہوں نے سوچا آدمی خض آدمی ہوتا ہے۔ بقیہ تمام باتیں اضافی ہیں۔ بلکہ بسا اوقات آدمی، آدمی بھی نہیں ہوتا جبلت (INSTINCT) کا ادنیٰ و حقیر غلام ہو کر رہ جاتا ہے۔ آدمی کی سرشت محض یہ ہے کہ وہ اولاً انتہائی پست درجہ حیوان ہے پھر اور کچھ۔ پھر بیدی نے فیصلہ کن انداز سے سوچا ـــ "ہم سب حالات کے دوش پر بے دست و پا حقیر و ناتواں نفوس ہیں جو کچھ اور نہیں محض جینا چاہتے ہیں اور جیتے رہنے کا جتن کرتے رہنا چاہتے ہیں.....

وہ سوچتے رہے ...... سوچتے رہے ...... گاڑی کی رفتار سے کہیں زیادہ ان کی سوچ کی رفتار تھی۔

گاڑی ایک دوسرے اسٹیشن پر بدلنا پڑی۔ مراجعت کا رُخ دلّی کی طرف ہو چکا تھا۔ ہجوم اور اژدہام بدستور باقی تھا۔ متعلقین کو کسی طرح ایک ڈبے میں ڈالا لیکن خود کوئی جگہ اپنے لئے نہ بنا سکے۔ آخرش بمشکل تمام گاڑی کی کھلی چھت پر جگہ مل سکی۔ ایک پُل سے گزرتے ہوئے سر قلم ہوتے ہوتے بچا۔ پگڑی قلم ہوئی اور کہیں نیچے جا گری۔ چہرے پر وحشت زدگی کے آثار دو چند ہو گئے۔ گاڑی جوں جوں دہلی کے قریب آتی گئی، دونوں کے نعروں کی ملی جلی آوازیں پیہم آنے لگیں۔ خوف و ہراس کا احساس شدید ہوا۔ خطروں میں گھرے ہوئے اپنے چھوٹے سے قافلے سمیت دلّی کی سڑکوں پر آ گئے۔ گولیاں کچھ وقفے سے ہر دو طرف سے چل رہی تھیں اور وہ بچتے بچاتے بڑھ رہے تھے۔ دریا گنج سے ہوتے ہوتے کسی طرح موری گیٹ تک آئے۔ اتفاق سے وہیں کہیں ایک خالی مکان مل گیا بے خطر داخل ہوئے۔ اندر کچھ باقی نہ تھا۔ سارا اثاثہ لُٹ چکا تھا۔ بوسیدہ و دریدہ کتابیں بکھری پڑی تھیں۔ کتابوں کے انبار میں انہیں اپنی ایک کتاب ملی ـــــ "گرہن" ـــــ وہیں بیٹھ کر بے خیالی میں اس کی ورق گردانی کرنے لگے۔ یکایک رُک گئے۔ جذبات اُبلنے لگے۔ لاکھ چاہا کہ سنبھلیں، لیکن آنسو تھے کہ بے اختیار چلے آ رہے تھے۔ اس عجیب صورتِ حال کو دیکھ کر بیوی بچے ان کے گرد مجتمع ہو گئے۔ سب کی نظریں ان کے سامنے مجسّم سوال تھیں انہوں نے کھلی کتاب ان کے سامنے رکھ دی۔ کسی پڑھنے والے نے اوراق دستور پر جا بجا نشانات لگا رکھے تھے اور دو فرد جلد میں کچھ نہ کچھ لکھا گیا تھا۔

ـــــ زندہ رہو بھئی چہ خوب

ـــــ واللہ کیا بات ہوئی عزیزم! عزیزم!! عزیزمن

ـــــ قسم ربّ العزت کی فرزندم تم نے ..... ہا ہا ......

مان گئے ...... خوب! خوب!! خوب!!!

اور کئی ایک بے ساختہ، ناگفتہ بہ نعرے تھے۔ اُلٹے سیدھے تعریفی کلمات تھے ۔ سب کچھ امرت کی دھارا سے کم نہ تھے۔ بیوی نے گردن اُٹھائی اور جھکائی اور کہا ـــــ ہم بالفعل

غاصب ہیں، فی الامر بڑے مجرم ہیں، ناقابلِ عفو دشمن انسانیت ہیں ..... اُسے ..... اُسے کیا خبر تھی کہ وہ جس کی اس شاندار بے باکی اور غایت اپنائیت سے تحسین و تعریف کر رہا ہے، اس کی اُسے اتنی بڑی قیمت بھی چکانی پڑے گی" کہتے کہتے نمناک و متاسف ہو گئے ہوئے زندگی کے اس المیے پر کہ جس سے گزرے بنا بھی رہا نہیں جاتا .... آدمی کتنا مجبور، کتنا معذور .... حالات کا کھلونا ہے .... جُرم کرنے کو مجبور، گناہ کرنے کو بے بس۔

بیدی کا سارا وجود منجمد ہوتا رہا۔ اعصاب جواب دیتے رہے۔ لیکن وہ نہایت خود اعتمادی سے شاہراہِ حیات پر بڑھتے رہے۔ حالات کی نامساعدت کے باوجود وہ کبھی رُکے نہ کبھی تھکے۔ قدم بہ قدم نہیں، تیز اور تیز تر بڑھتے رہے۔ علم و عرفان، قوت و حرارت کی پونجی، لائق لحاظ حد تک وافر ہو تو صبر آزما مراحل میں بھی زندگی کبھی نہیں تھمتی۔ راہیں از خود کھلتی جاتی ہیں۔ چنانچہ ان کے سامنے سے حائل دیواریں ہٹتی گئیں اور راستہ بنتا گیا۔

اگرچہ ان کے دیرینہ رفیق "نیا دور" کے مالک نے محض دو ہزار میں ان کی جملہ کتابوں کے حقوق خرید لئے اور حقِ دوستی یہ ادا کیا کہ نصف سے زیادہ روپے ہضم کر گئے۔ لیکن خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ وہ قبل از وقت دیوالیہ ہوئے اور بیدی کی پشیمانی و کس مپرسی از خود تمام ہوئی۔

ماہنامہ "آجکل" سے وابستگی کے لئے کوشاں ہوئے۔ عین اس وقت جبکہ جریدۂ ہذا کی ادارت کے لئے مامور کیا جاتا تھا، رفیع احمد قدوائی مرحوم کی نگاہِ توجہ ان کی طرف ملتفت ہوئی اور وہ ڈائریکٹر بنا کر ریڈیو جموں و کشمیر سے وابستہ کئے گئے۔ جہاں شیخ عبداللہ کی نیک خوئی، معقولیت اور شخصی عظمت سے حد درجہ متاثر ہوئے۔ وہ بھی ان سے برادرانہ سلوک کرنے لگے۔ شیخ موصوف ان دنوں کشمیر کے وزیرِ اعلٰی تھے۔ بخشی غلام محمد کو شیخ صاحب سے بیدی کی اس درجہ قرابت ایک نظر نہ بھائی۔ کبیدہ خاطر ہوئے۔ اور اس سبب سے بھی کہ وہ ریڈیو کے نشریہ میں اپنی تشہیر و تفوق بے جا کے طلب گار رہتے اور بیدی حق و راستی کو دبانے کو کبھی تیار نہ ہوتے۔ جب تک شیخ موصوف برسرِ اقتدار رہے، بخشی غلام محمد خون کے گھونٹ پیتے رہے۔ لیکن جوں ہی شیخ عبداللہ کے سلسلے کی سازش کامیاب ہوئی اور بخشی اقتدار میں آئے، بیدی کے خلاف سازشیں شروع ہوئیں۔ بخشی ہمہ تن ان کے تبادلے در پے ہوئے۔ الا

ہوئے۔ حتیٰ کہ غنڈے تعینات کئے گئے۔ جب خطرے ہر چہار طرف منڈلانے لگے تو ایک شب سب کو چھوڑ کر بہ مع اقارب راہِ فرار اختیار کی اور اُس وقت تک دَم نہ لیا جب تک کہ "مادھوپُل" کو عبور نہ کر لیا۔

سانحۂ تقسیمِ ہند کے بعد یہ دوسرا سانحہ تھا کہ بہ حالتِ بے سر و سامانی دہلی پہنچے تھے۔ گویا غریبُ الوطنی کا گھاؤ پھر سے رِسنے لگا۔ قوتِ سعی و عمل سلب ہونے لگی۔ از سرِ نو زندگی شروع کرنی تھی۔ لہٰذا احساسِ ماندگی کے ساتھ متعلقین کو دہلی میں چھوڑ کر خود اپنے ایک پُرانے دوست، امرکمار سود کے ساتھ قسمت آزمائی کو بمبئی چلے آئے۔ امرکمار خوب رُو اور وجیہہ نوجوان تھے۔ اداکاری کو بطورِ پیشہ اختیار کرنے کی سعی میں اکثر بمبئی آتے رہتے تھے۔ حسبِ دستور آتے ہی فلم کمپنیوں کے چکر لگانے شروع کئے۔ بیدی بھی ہمراہ ہوتے لیکن کبھی وہ کسی فلم کمپنی میں داخل نہ ہوتے۔ شاید احساسِ ذات مانع رہتا۔ وہ باہر رہ جاتے اور اکثر گھنٹوں فٹ پاتھ پر موچیوں کو جوتے گانٹھتے دیکھا کرتے۔ انہیں دیکھ کر اجنبیت کے احساس کا ازالہ ہو جاتا کہ ان کی ایک معروف کہانی "بُڈیاں اور پھُول" کے کردار ان ہی کے طبقہ سے وابستہ سوفی صد حرکات و سکنات میں مماثل تھے۔ اس لئے ان کی محرومی و شکستگی ان سے کچھ زیادہ متضاد نہ تھی۔ ان ہی مایوس کُن حالات میں بیگم مع بچوں کے بمبئی چلی آئیں اور اپنے ایک رشتے کے بھائی کے ہاں قیام پذیر ہوئیں۔ دو ایک دن کے بعد ہی معلوم ہوا کہ ؎

سیہ بختی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

بھائی کی بے اعتنائی اور مغائرت بڑھنے لگی۔ یہ دیکھ کر بیدی کو صدمہ ہوا۔ کیوں کہ ان کی بیگم کا یہ وہ بھائی تھا کہ جس کی انہوں نے کبھی غایت درجہ اعانت کی تھی اور وہ تھا کہ اس زمانۂ کس مپرسی میں منھ موڑنے لگا تھا۔ چنانچہ صورتِ حال کے پیشِ نظر اس درجہ جذباتی ہوئے کہ فی الفور "انا" کی حفاظت کی خاطر عزت و توقیر کو داؤ پر لگا دینے کا مصمم فیصلہ کر لیا۔ ان کا خیال تھا کہ اگر راہیں تمام مسدود ہو جائیں تو

لازماً ایک بار زندگی کو داؤ پر لگا دینا چاہیئے اور اس وقت جب کہ چند روپے بھی پاس میں نہ تھے، میرین ڈرائیو کے نسبتاً گراں ہوٹل میں امرکار سود اور بیوی بچوں کے ساتھ سولہ روپے روزانہ پر آ ٹھہرے۔ ایک ہفتے کے بعد بل کی ادائیگی کا معاملہ طے ہوا۔ امرکار ان کی اس غیر معمولی جذباتی حرکت سے جو اس بانختہ ہوئے لیکن جب اپنے آپ پر اعتماد کلی ہو، حرمتِ خودی کا صحیح شعور ہو، برتری کا جائز احساس ہو تو سنگلاخ راہیں بھی گلزار ہو جاتی ہیں۔ اپنے تیسرے مجموعۂ افسانہ "کوکھ جلی" کا مسودہ لے کر اسی گھڑی نکل کھڑے ہوئے۔ ایک ہفتہ کے بیت جانے سے ایک روز قبل بعد از تگ و دو ایک پبلشر سے رائلٹی بارہ سو روپے پر طے کی۔ نصف روپے اُسی وقت ملے، باقی ٹکے ڈوب گئے —— مگر عزت جو جانی تھی، سو رہ گئی۔

امرکار سود کے بہت اصرار کرنے پر آخر شن ان کے ساتھ ایک دن "فیمس پکچر کمپنی" (FAMOUS PICTURE COMPANY) کے اندر داخل ہوئے مغلسانہ ڈی۔ ڈی کیشپ نے امرکار کو الگ لے جا کر پوچھا کہ کیا یہی راجندر سنگھ بیدی ہیں، جو کہانیاں لکھتے ہیں۔ اثبات میں جواب ملنے پر فی الفور چھ سو روپے کی ملازمت آفر کی۔ مگر دیکھیئے کہ جسے یہ بھی خبر نہیں کہ آنے والا کل دو روٹی بھی دے سکے گا یا نہیں، اس کی آنا اور آن بان کا اب بھی یہ عالم تھا کہ چھ سو روپے کی نعمت کو بھی حقیر جانا اور ہزار روپے ماہانہ کی مانگ کر دی۔ لیکن کیشپ جی کے سامنے مشکل یہ تھی کہ تر ملال آبادی اور راجندر کرشن جیسے معروف فلمی اُدبار ان کے چھ سو روپے ماہانہ ہی پر مامور تھے۔ ان کے مقابلہ میں انہیں اس قدر امتیازی درجہ کیوں کر دیا جا سکتا تھا۔ اگرچہ اَدبی آگہی اور فنی شعور کے ضمن میں کیشپ کے یہی تخلیق کار فرصت کے لمحوں میں بیدی پر بار ہا اظہارِ خیال کیا کرتے تھے۔ ان کی ہر نئی کہانی پر خیال آرائی اور عالمانہ توجیہہ بھی کیا کرتے تھے اور ان کی مسلّمہ حیثیت کے آگے سرِ تسلیم بھی خم کیا کرتے تھے۔ لیکن اب یہی متعلقینِ ادب ان کی فنکارانہ عظمت سے انحراف کو شعار بنائے ہوئے تھے۔ تاہم کیشپ جی پر اچھا اثر قائم تھا۔ انہوں نے انہیں بہت سمجھانا چاہا۔ فیصلہ بدلنے کی استدعا کی۔

لیکن بہر صورت بیدی اپنی مانگ پر ثابت قدم رہے اور بالآخر واپس لوٹ آئے۔ قیام گاہ پر آکر امر کمار اور ان کی بیگم نے بہت غل مچایا۔ خاص طور پر امر کمار نے زیادہ سخت و سُست کہا ——— "خواہ مخواہ بڑے بنتے ہوئے کانگڑ رہے سچ تو یہ ہے کہ تم کچھ بھی نہیں ہو ———" مگر بیدی جانتے تھے کہ امر معلقاً جھوٹ بول رہا ہے۔ چناں چہ اگر ایک طرف ان کے اور امر کمار کے درمیان کش مکش تھی تو دوسری طرف کش مکش کیشب جی کے دل و دماغ میں بھی تھی۔ انہیں باور ہونے لگا کہ یقیناً بیدی ضرور دوسرے ادیبوں سے زیادہ بلند رُتبہ ادیب ہیں، تب ہی ان کی مانگ دو چند ہے۔ لہٰذا تیسرے دن آدمی بھیج کر بلوایا اور ان کی مانگ پورے ہزار روپے ماہانہ منظور کی۔ لازماً کمپنی سے وابستہ ادیبوں کو کمتری کا احساس ہونا تھا، ہوا۔ دبی دبی پھر کھلی مخالفت ہونے لگی۔ کہتے ———

"بیدی صاحب! افسانے لکھنا اور بات ہے اور فلم اسکرپٹ تیار کرنا اور ———"

اسی ہمت شکن اور ناموافق ماحول میں پہلی کہانی برائے فلم لکھی۔ 'بڑی بہن'۔ لیکن چوں کہ اس عرصہ مخالفت میں کیشب جی کا اعتماد بھی متزلزل ہو چکا تھا، اس لئے جب فلم مکمل ہوئی تو کہیں ان کا نام نہ تھا۔ بجائے ان کے تمر جلال آبادی اور راجندر کرشن کے نام تھے۔ لیکن روزِ اوّل ہی سے اُس فلم نے فلم بینوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کر لی۔ جذبۂ ایثار کے تعلق کی موضوعاتی جدّت، اعلیٰ انسانی اقدار سے بہرہ ور سیرتی اوصاف اور دلوں کے جذبۂ خوابیدہ میں ہیجان برپا کرنے کے اسباب اتنے وافر تھے کہ فلم لذا توقع سے کہیں زیادہ کامیاب ہوئی اور عرصہ تک موضوعِ بحث بنی رہی۔ چناں چہ کیشب جی کا اعتماد ہی بحال نہ ہوا بلکہ سر مخالفین بھی نگوں ہوئے۔ حالات معًا بعد موافق و سازگار ہوئے۔ تحسین و آفریں کی نظریں اُٹھنے لگیں۔ باد مخالف کی خو بدلی۔ اور اب یہ عرض کرنے کی بات نہ رہی کہ ہر جا وہی سر فہرست رہنے لگے۔ ان ہی کے نام کے پرچم سوچے ہونے لگے اور جب دوسری فلم ——— "داغ" ———

لکھی تو تاریخ فلم سازی کو ارتقائی قوتوں کا ایک زرّیں باب مل گیا۔ اہلِ ذوق و نظر کو جذبہ و احساس کی نئی ادائیں ملیں۔ محرومی و معصومی، بغاوت و صلح، طلب و گریز کی ایسی ایسی کشاکشیں آئیں اور ایسی محشر سامانیاں ہوئیں کہ تحیر و سپردگی کا عرصہ لامتناہی سلسلوں سے جا ملا۔ چنانچہ مختلف محرکات اور عوامل نے مل کر اس فلم کو ابدی و آفاقی قدروں سے دوچار کیا۔ مزید برآں بیدی کی دل گداختہ واقعہ طرازی، موضوعاتی صداقت، پُرکشش جذباتِ بیانی، برجستہ، دل پذیر اور مدھم لب و لہجہ کے مکالمے اور اُمورِ دل میں دروں نگہی ایسی تھی اور اداکاروں میں دلیپ کمار کا کردار واقعہ میں مدغم ہونے، نمی اور للیتا پوار کا اپنے اپنے وجود کو احساسِ کرب میں بدل دینے کے حیرت خیز موقعے ایسے تھے کہ اس فلم نے سادگی و صفائی، تحیر سامانی و فن کاری کی نئی تاریخ مرتب کی۔ کامیابی و مقبولیت کے پچھلے تمام ریکارڈ بیش پا اُفتادہ ہوئے اور ہمہ گیر مقبولیت اور اعلیٰ معیار کا نیا ریکارڈ اور صناعانہ تزئین کی نئی مثال قائم ہوئی۔

راجندر سنگھ بیدی یکایک فلمی کہانی کار کی حیثیت سے سرِ فہرست آ گئے بلکہ بحیثیت کہانی نویس اور مکالمہ نگار یکتائے روزگار تسلیم کئے گئے۔ نہایت ہوش مندی اور استقامت سے، انتہائی وسیع الذہنی اور بلند معیاری سے دُنیائے فلم میں اپنے نقوش ثبت کرتے آگے بڑھنے لگے۔ کئی لاثانی اور ناقابلِ فراموش کہانیاں لکھیں ــــــ مرزا غالب، دیوداس، مدھومتی، انوپما، ستیہ کام، بہاروں کے سپنے اور "میرے ہمدم میرے دوست"، وغیرہ۔ ان تمام فلمی کہانیوں میں انہوں نے ایک قابلِ لحاظ ادبی معیار کو برقرار رکھا، زندگی کے مختلف رموز و نکات کو پُراثر انداز میں پیش کرنے کی کامیاب مساعی کیں۔ چناں چہ اگر فلم 'مرزا غالب' ان کے عالمانہ شعور اور دقّتِ نظر کی شاہد ہے تو فلم 'دیوداس' ایک دلِ دردمند، ایک مزاج آشفتہ سر اور ایک کیفیتِ دل گداختہ کی علم بردار ہے۔ فلم مدھومتی نے قدیم فلسفہ حیات اور مسئلہ تناسخ کو پردۂ سیمیں پر نئی واقعیت، نئی عقلیت اور زمانۂ حال کی مطابقت کے ساتھ پیش کر کے روایت اور فلسفۂ حیات و ممات کا نیا تصور، نیا شعور اور نئی گراں قدر آگہی مرحمت کی۔ 'انوپما' اور 'ستیہ کام' نے اعلیٰ سیرت نگاری، عظیم تر انسانی حرمت،

نفسی کش مکش اور سادگی و سادہ کاری کی عدیم المثال نظیر پیش کی۔ 'بہاروں کے سپنے'، 'اور میرے ہمدم میرے دوست'، نے اقدارِ حیات کے ہمیشہ قائم رہنے والے نقوش دلوں پر ثبت کئے۔ ان مختلف النوع موضوعات پر مبنی فلموں نے فی الجملہ تاریخِ فلم سازی میں معیار بلند، ذوق و نظر، انداز و ادا اور فکر و تحیر کے نئے دَر وا کئے۔

صنعتِ فلم سازی نے گراں قدر تجربے بخشے۔ بہتیرے نکات و شعور سے بہرہ مند کیا۔ چنانچہ ذاتی طور پر فلم سازی کے میدان میں بھی قدم رنجہ ہوئے۔ پہلے مجموعۂ افسانہ 'دانہ و دام' کی ایک معروف کہانی 'گرم کوٹ' کو فلمی لبادہ عطا کیا۔ ایک ایک سچوایشن (SITUATION) میں ایسی ترحم انگیزی بخشی، ایسی دل آویزی عطا کی کہ فلم بین نم دیدہ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ مستزاد یہ کہ بلراج ساہنی جیسے عظیم ذی صلاحیت اداکار اور نروپا رائے جیسی کردار و واقعہ میں مدغم ہونے والی عظیم اداکارہ کا ایک ایک نقش موجِ آبِ زندگی میں تلاطم برپا کرنے کا باعث ہوا۔ معیارِ ذوق کی لائقِ لحاظ رغبت کے باعث اگرچہ صدرِ ہند کی جانب سے (CERTIFICATE OF MARIT) مرحمت ہوئی لیکن متوقع مالی منفعت میں کامیابی نہ مل سکی۔ اس لئے فلم سازی کے اس میدان میں دوسرا قدم کچھ تاخیر سے اٹھایا۔ دس گیارہ برس کے وقفے کے بعد اپنے مجموعۂ ڈرامہ 'سات کھیل' کے ایک ڈرامہ 'نقل مکانی' کو 'دستک' کے نام سے فلمایا جسے قبولیتِ عام نصیب ہوئی۔ جس میں کئی کامیاب فنی تجربے کئے۔ بالکل انوکھی، جزو بیانی، اشاراتی محرکات اور فلیش بیک کی تکنیک سے تسلسلِ واقعات کو آہنی اثر خیزی بخشی کہ ایک ایک منظر خیال انگیز اور فکر خیز ہوا۔ دنیائے ہدایت کاری کو استعجاب و تحیر میں مبتلا کیا اور بصیرت و آگہی کی پیش کش کی تکنیک کا نیا انداز مرحمت کیا۔ فلم کے مرکزی کردار سنجیو کمار اور مرکزی اداکارہ ریحانہ سلطان کو صدرِ جمہوریہ ہند کی طرف سے "بھرت" اور "اروشی" کے خطابات تفویض ہوئے۔ لیکن الم انگیز امر یہ ہوا کہ ہدایت کار کی فنکارانہ حیثیت تسلیم نہ کی گئی۔ کسی بھی سرکاری اعزاز کا جسے حق دار قرار نہ دیا گیا۔ جبکہ طبقۂ عوام سے لے کر خواجہ احمد عباس، رشی کیش مکھرجی، یوسف خان، یونس دہلوی وغیرہم

دانشوروں نے فلم لنزا کی ہدایت کاری، فنکارانہ تزئین، واقعاتی پس منظر کی حسن کاری
تناظر، جزوی اُمور کی معانی خیزی، فکر انگیزی کو صنعتِ فلم سازی کی تاریخ میں
قابلِ قدر اضافہ کی حیثیت سے تسلیم کیا۔

اس فلم کے معاً بعد انہوں نے ایک بڑے بجٹ کے ساتھ ایک حیات آفریں
موضوع پر ایک فلم ——— "بھاگن" ——— بنائی۔ لیکن رشی کیش مکھرجی، جو
ایڈیٹنگ انچارج تھے، کی عدیم الفرصتی کے زیر اثر نمایاں بے توجہی نے فلم مذکورہ کو ناقابلِ
تلافی حد تک زیاں پہنچایا۔ بیدی کا وہ اہم اور قابلِ لحاظ مطمحِ نظر کہ جسے وہ پیش کرنا چاہتے
تھے، اوج کی منزل سے کچھ نیچے ترتیب و تزئین کی خامی کے سبب اس میں بہت
کچھ جھول اور خلا رہ گیا اور ارتقائے واقعہ کو جتنا پُر اثر ہونا چاہیئے تھا، نہ ہو سکا،
جب کہ نفسیاتی اداکارانہ پیش کش میں وحیدہ رحمان نے اپنی زندگی کے ناقابلِ
فراموش رول ادا کئے۔ اسی طرح جیہ بہادری اور وجے ارورہ نے جدید نسل کی نفسیاتی
و رومانی ترجمانی میں دل پذیر نقش قائم کئے۔ لیکن دھرمیندر جو وحیدہ رحمان کے ساتھ
اداکاری کے کسی ایک موقع کی تلاش میں عرصے سے تھے، پورے جذبہ و خلوص اور زائد وقتی
فراخ دلی کے ساتھ اس زرّیں موقع کو بروئے کار نہ لا سکے۔ شاید عدیم الفرصتی مانع
ہوئی۔ اس لئے نتیجتاً وہ فلم کامیابی اور ناکامی کے بین بین رہ سکی۔ مزید کئی فلموں
کی تیاری میں مصروف ہیں جن میں چند کی ہدایت ان کے لائق فرزند نریندر بیدی
دے رہے ہیں۔ نریندر نے اپنی نوعمری کے باوجود ایک رفیع المرتبت مقام
حاصل کر لیا ہے۔ چند عظیم اور ناقابلِ فراموش ہدایت کاروں میں ان کا شمار
ہونے لگا ہے۔ ذہانت اور دوربینی ایسی ہے کہ آج تک ان کی ہدایت کردہ
کوئی فلم ناکام نہ ہوئی۔ "بندھن"، "کھوٹے سکے" اور "عدالت" وہ عظیم
فلمیں ہیں جو اُن کی ہدایت کاری کا اعلیٰ و بے نظیر ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ علاوہ
ازیں مزید کئی اہم فلمیں ان کے زیرِ ہدایت بن رہی ہیں جن میں "طاقت"، "بے بس
انسان" اور "کچے ہیرے" اور "خونی" قابلِ ذکر ہیں۔

اس لئے بیدی اپنے تئیں یکّہ و تنہا نہیں۔ تعاون کے لئے ہونہار بیٹے

کا مضبوط ہاتھ بیش راہ ہے۔ جس کا ایک ایک قدم یقین آفریں ہے۔ جس کی ہر نگاہ ہر ساعت مزاج وقت اور بدلتے میلانِ ذوق پر رہتی ہے جسے ورثے میں ایک توانا احتیاط، قابلِ لحاظ توازن اور لائقِ تحسین بیانہ روی ملی ہے ذہانت، فطانت، عزم و یقین اور متانت و دور اندیشی کا یہ سرچشمہ، نرینہ لیدی نگہبان ہے اس ہستی کا جس کی نگہ بانی بجز قدرت و قدر، کسی اور نے نشاذ کی۔

چنانچہ راجندر سنگھ بیدی اپنے اس عہدِ عروج میں راحت و سکون سے ہم کنار ہیں۔ آج بھی استقلال و استقامت، یقین و اعتماد راہ نما ہیں۔ آج بھی زندگی کی اعلیٰ قدریں ان کا سرمایۂ حیات ہیں۔ انہوں نے جس احتیاط، جس نفاست، جس رکھ رکھاؤ، جس خود آگہی اور جس زمانہ فہمی کو اپنے ہاں جگہ دی ہے، وہی احتیاط، وہی نفاست، وہی رکھ رکھاؤ، وہی آگہی اور وہی فہم و بصیرت ان کے فکر و فن کو شیرازہ بندی کے ساتھ احاطہ کرتی ہیں۔ اس لئے جہاں جہاں ان کے نقوش ثبت ہوئے ہیں، وہ فنونِ عالیہ کا درجہ رکھتے ہیں۔

______ وہ ادب میں خلاقانہ ذہنیت کا ثبوت دیں یا صنعت فلم سازی میں۔ ان کے کارنامے قوم و ملک کا عظیم سرمایہ ہیں ؞

بیدی کی ذہنی نشو و نما

لاشعور میں دبی خواہشات، جب معرضِ اظہار میں آتی ہیں تو صنفِ ادب کا وجود عمل میں آتا ہے۔ یعنی علی العموم جب تشنہ آرزوئیں اور کم مائیگی کے احساساتِ شدید ادب میں نمو پذیر ہوتے ہیں تو تخلیق کی راہ کھلتی ہے۔ نفسی توانائی، فکری قوتوں کی مدد سے ایک ایسے نکتے پر مرتکز ہو جاتی ہے جہاں سے تخلیق کا سوتا پھوٹ بہتا ہے۔

چنانچہ ابتداءً ذہن انسانی قرطاس ابیض کی مانند ہوتا ہے۔ جس پر وقت اپنے حروف رقم کرتا جاتا ہے۔ جس طرح وقت بدلتا ہے، حالات بدلتے ہیں، اسی طرح ذہن کے ابتدائی پردے پر کتنے ہی حروف و عبارات مرقوم ہوتے جاتے ہیں۔ جن حروف و عبارتوں پر وقت اور حالات و عوامل کی سیاہی زیادہ لگ چکی ہوتی ہے وہ بہر طور و بہر زمانہ کسی نہ کسی صورت میں قائم و دائم رہتی ہیں۔ لیکن جن پر نقوش وقت و حالات کم منعکس ہوتے ہیں، وہ رفتہ رفتہ ذہن سے اوجھل ہو کر لاشعور کے دفینہ میں مدفون ہو جاتی ہیں۔ کبھی کسی مخصوص تحریک کے سبب انہیں راہ ملتی ہے، کبھی از خود گم کردہ راہ ہو جاتی ہیں۔

یہ سلسلۂ رد و قبول جاری و ساری رہتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ حروف و نقوش جو نسبتاً زیادہ نمایاں ہوتے ہیں، بدلنے کو آمادہ اور واسطۂ اظہار کے جو تندہ ہو جاتے ہیں۔ اگر واسطہ ضعیف، کم مایہ اور محدود ہوتا ہے تو وہ ذہن ہی کے نہاں خانے

میں ریزہ ریزہ ہو کر منتشر ہو جاتے ہیں۔ یا زیادہ سے زیادہ محض وجود میں گونج پیدا کر کے رہ جاتے ہیں۔ اگر اس کے برعکس ہے تو وہ داخل سے دنیائے خارج کی طرف آ کر نوکِ قلم پر آ جاتے ہیں۔ گویا تخلیق کار کے تحت الشعور میں شوریدہ اور لرزاں میلانات قابلِ لحاظ واسطہ پاتے ہی اپنی راہ آپ متعین کر لیتے ہیں۔

اس راہ پانے اور واسطہ تلاش کرنے کی صورتیں مختلف اذہان کے مطابق مختلف و متضاد ہوتی ہیں۔ یعنی کبھی تحریر، کبھی تقریر اور کبھی خالص عمل کے ذریعہ رونما ہوتی ہیں یہی سبب ہے کہ اگر ابتدائی یا قربِ آغاز کے نقوش گہرے ہوتے ہیں، اگر جنسی توانائی (LIBIDO) اور فوق الانا (SUPER EGO) کے اشتراک میں توازن ہوتا ہے، اگر الفاظ کا مناسب ذخیرہ موجود ہوتا ہے، اگر ادب و شعر کے قابلِ لحاظ مطالعے نے جذبۂ لطیف اور فکرِ صحیح کو جلا بخشی ہے تو ذہن کے باغیچہ میں تجربہ و مشاہدہ کے ثمر پختہ ہوتے ہی دنیائے اظہار میں جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔

فی الجملہ آدمی قدرت کا عجیب الخلقت وجود ہے۔ اس کا ذہن محض چند تجربوں، مشاہدوں اور سانحوں کا ہی مخزن نہیں ہوتا بلکہ لاانتہا تجربے، مشاہدے اور سانحے اس کی راہِ حیات میں آتے ہیں اور ہر دوسرا تجربہ، مشاہدہ اور سانحہ نئی صورتِ حالات پیدا کرتا جاتا ہے۔ یہ صورتِ حالات جتنے شدید ہوتے ہیں، ان کا نقش اسی قدر زیادہ پُر عمق کے ساتھ پڑتا ہے کہ وجود میں اسی نوع کا ہیجانی و انقلابی عمل رونما ہوتا ہے اور شخصیت متعدد تہہ نشین لہروں اور علم و عرفان کے باعث ایک منفرد حیثیت اختیار کرتی جاتی ہے۔

بیدی کی فن کارانہ شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں قریب و دور کے واقعات و حادثات نے حصّہ لیا۔ اپنے جوانب انہوں نے عہدِ طفلی میں بطور وراثت قصّوں کہانیوں کی ایک تخیلی فضا پائی۔ لیکن تخیلی و تصوراتی دنیا غمِ حیات اور غمِ روزگار سے کبھی آلودہ رہی۔ اس لئے تصور پر خارجی حقیقت اور تخیل پر اندوہ ناک حالات نے ان کا رشتہ زمین سے ہمیشہ استوار رکھا۔ چنانچہ ذہن کے قرطاس ابیض پر جو اثرات عہدِ آغاز ہی میں قائم ہوئے تھے، وہ ہر نوع انمٹ ثابت ہوئے۔ درآں حالیکہ مختلف انقلاب وقتاً ہے

بھی ہم آہنگ ہوئے۔ ذہنی و نفسی افتاد میں اکثر تبدیلی کے بھی رجحان پیدا ہوئے لیکن فنونِ ادب کے جو نقوشِ لطیف قائم ہوئے تھے، وہ بہر صورت قائم رہے ہیں۔ ان میں گوناگوں تجربے آئے۔ مشاہدے کی بالیدگی آئی۔ افتادِ وقت نے کتنی ہی خواہشات کو پس پشت کیا۔ کتنے ہی ارمانوں کو پارہ پارہ کیا۔ اسی عالم میں دنیا آگاہی کے ساتھ جب الفاظ، خیالات، نظریات و افکار کے شہ پارے ذہن میں گونج پیدا کرنے لگے تو دبی خواہشات اور کربِ آگہی معرضِ اظہار میں آنے کو شوریدہ سری پیدا کرنے لگے اور جوں کہ عمیق مطالعہ اور ادبِ لطیف پر گہری نظر نے شیرازہ بندی کا مخصوص شعور اور فنکارانہ سلیقہ بھی بخشا تھا اس لئے فکر و نظر، لباسِ فن میں یوں لمحہ پذیر ہوئیں کہ فنی ندرت اور اجتہادی رویئے نے فن کی تاریخ میں ایک نئی راہ پیدا کی۔

چنانچہ کسی بلند بانگ شخصیت کی پرورش و پرداخت میں ایک بڑی عمر، ایک بڑا زمانہ درکار ہوتا ہے۔ وہ زمانہ جب غلامی و محرومی علت بن چکی ہو، آزادانہ حرکت و عمل کی راہیں مسدود ہو چکی ہوں تو ایک بے وسیلہ و بے یار و مددگار فرد کے لئے وہ زمانہ اور اس کے متعلقات کتنی کسمپرسی اور یاس انگیزی کے رہے ہوں گے۔ ان تمام کا احاطہ و استفسار کرنا کچھ آسان امر نہیں۔

حالی کی اخلاقیت، شبلی کے عزائم، سرسید کے اعمالِ راسخ، اکبر کی غم آلودہ تبسم ریزیوں، اقبال اور سید سلیمان ندوی کے ملی جذبوں، رام موہن رائے اور دویکانند کی اختیار پسندیوں، گاندھی، آزاد، اور جواہر کی قومی شیرازہ بندی کے ولولوں اور بھگت سنگھ سبھاش اور شاہ نواز کی اولوالعزمیوں کا زور حکومتِ وقت کی نفاق پسند پالیسیوں کے باعث روز افزوں گھٹتا جاتا تھا۔ پریم چند، چکبست، مخدوم، حسرت اور عبدالحق پر ایک تعطل و افسردگی طاری ہونے لگی تھی۔ سیاسی تدبیریں بجز مصلحت بینی کے کچھ اور باقی نہ تھا۔ حکومتِ برطانیہ کی منافقت کی پالیسی، صدیوں کے اتحاد و یگانگت کی بیخ کنی کرنے لگی تھی کہیں مسجد و مندر کے جھگڑے تھے، کہیں مزارات اور گرودوارہ کا نزاعی مسئلہ تھا، کہیں جاگیردارانہ نظام کی شطرنجی چالیں تھیں، کہیں تعیش پسندی تھی، کہیں افلاس زدگی تھی، کہیں سیاست کی استحصال پسندیاں تھیں، کہیں محض عیش تھا، کہیں

بجز یاسیت اور محرومی کے کچھ نہ تھا ـــــــــ ایک حساس اور حالات سے جلد متاثر ہو جانے والے شخص کے لئے وقت کا ہر لمحہ پل صراط سے کم نہ تھا۔

ساتھ ہی فکر و نظر کے نئے دَر بھی وا ہو رہے تھے۔ مغربی ادبا و مفکرین کے افکار و نظریات، طرزِ فکر اور قدرِ حیات کو نئی صورت بخشنے میں مدد ہو رہے تھے۔ عالمی سطح کے انقلابات و تحریکات کے اثرات براہِ راست پڑنے لگے تھے۔ روسو، وکٹر ہیوگو، والٹر پیلے، کارلائل، زولا، ہیگل، مارکس اور فرائڈ کا زور و اثر بیسویں صدی کے آغاز سے بڑھنا شروع ہو گیا تھا۔ ادب و فن میں گورکی، گوگول، ترگنیف، طالسطائی، دوستوفسکی، چیخوف، فلابیر، موپاساں، ہیمنگ وے، ہنری جیمس، او ہنری، سمرسٹ مام اور ورجینا وولف وغیرہ مشرقی فکر و فن پر اپنے اثرات مرتسم کر رہے تھے۔ دوسرے ہندوستانی ادب کی طرح اردو ادب بھی فکر و نظر کے نئے انداز کو سرعت سے قبول کرنے لگا تھا۔ سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں، ممتاز شیریں، منٹو، عصمت، حسن عسکری اور ممتاز مفتی فرائیڈین تصورِ زندگی کو اپنے یہاں زیادہ جگہ دینے لگے تھے۔ اردو ادب میں تحلیلِ نفسی کی روش اور جنسیت شعور کو آزاد چھوڑنے کا چلن تیزی سے عام ہوا۔ اس کی طرف فن کاروں کی توجہ بقدرِ خاص ہونے لگی۔ لیکن ابھی یہ ضابطۂ فکر اور طریقۂ فن کاری ایک تحریک کی صورت اختیار بھی نہ کر سکی تھی کہ اشتراکیت کی تحریک نے ملک گیر طور پر ادب کو متاثر کرنا شروع کیا اور کچھ نہیں تو اتنا ضرور ہوا کہ عرصہ دس برس میں اردو شاعری اور اردو افسانہ ترقی کی اس منزل پر آ گیا جس پر گامزن کوئی بھی ادب لائقِ لحاظ تسلیم کیا جاتا ہے۔

چنانچہ یہ کہنا نامناسب ہے کہ جب راجندر سنگھ بیدی ادب میں قدم رنجا ہوئے تو کسی سے مقابلہ و مسابقت کا سوال نہ تھا۔ منٹو، کرشن چندر اور احمد علی ہی کیا کم تھے کہ جنہیں ایک مقامِ اوج مل چکا تھا، ان کے مقابل آنا یا ان سے آگے جانا کوئی آسان امر نہ تھا۔

لہٰذا اردو افسانہ ترقی کی ایک متعینہ منزل پر پہنچ چکا تھا کہ بیدی بھولا، ہمدوش،

گرم کوٹ، دس منٹ بارش میں، رکو اڑنین، ادز من کی من، میں لے کر ایوانِ افسانہ نگاری میں داخل ہوئے۔ ان کی ابتدائی تخلیقات ہی میں آغاز ہی، اتنی توانائی اور اتنی حلاوت تھی کہ اپنے آغاز فن کاری ہی سے صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں شمار کئے جانے لگے۔

یکایک اس منزل پر پہنچ جانے والے بیدی کی ذہنی تشکیل و تعمیر میں متعدد بہ حالات و عوامل نے حصّہ لیا۔ ایسے اتفاقات و حادثات آئے اور پیہم آتے رہے کہ فی الفور زندگی کا رُخ بدل دینے کے لئے کافی تھے لیکن ساتھ ہی کچھ ایسے حالات بھی آئے جنہوں نے پہلے حالات پر اپنے توانا و مثبت اثرات مرتسم کئے اور وہی کچھ بننے میں معاونت کی کہ جو وہ بن سکے۔

عہدِ صغر سنی میں ایک وقت ایسا بھی آیا جب وہ آنجہانی بھگت سنگھ کی اولوالعزمی و جاں فروشی سے بہ وجوہ اثر انداز ہوئے۔ مشتعل انقلابی نوجوانوں کی سرگرم جماعت سے ملحق ایک جماعت "بال سبھا" کے ایک فعال ممبر ہوئے۔ ایک رات وہ عزم دکھایا کہ یونین جیک اُتار لائے جسے بہ اہتمام نذرِ آتش کیا گیا۔ ایک دن گھر سے نسوار وپے کی چوری کی۔ پستول خریدنے کا ارادہ کیا۔ ایک انگریز بہادر کے قتل کا بار انہیں سونپا گیا جو عین وقت پر ناکام ہوا۔ لیکن ایک روز ایک دستی بم کا تجربہ کرتے ہوئے ان کے ایک رفیق کار کی دو انگلیاں اُڑ گئیں۔ وہ گرفتار ہوا صد آفرین اُس نوخیز جاں بازِ وطن پر کہ جس نے جان، جانِ آفریں کے سپرد کر دی مگر لب پر اُن کا نام نہ لایا۔ جوش ایثار اور عزم و استقلال میں مزید اضافہ ہوا اور کوئی بڑا کارنامہ انجام دینا ہی چاہا تھا کہ نیک طینت اور اہلِ درد والدین کے بے اختیار آنسو سدِّ راہ ہو گئے اور انہیں بالآخر اپنی راہ بدل لینی پڑی۔

ابتدائی حالات یقیناً ایسے بھی تھے کہ انہیں کہانی کی لذت کوشی کی طرف بڑھ جانا چاہیئے تھا۔ والدین کے ذوقِ قصّہ خوانی نے وادیٔ خواب میں سرگرداں رکھا۔ چچا کی دکان کی قصص پر مبنی کتابوں نے مزید اسی وادی میں استوار رکھا۔ تخیل پرستی و تصوّر زائی اس قدر وجود پر مسلّط ہوئی کہ حقائقِ زندگی بھی خوابوں اور خیالوں کا ایک ناگزیر حصّہ ہی عرصہ تک

متصور ہوتے رہے۔

چناں چہ اس ضمن میں رقم کیا ہے۔

"تھیوری کی حد تک میں تقریباً ہر چیز سے متعارف ہو چکا تھا۔ لیکن عملی طور پر سب چیزوں سے ناآشنا تھا۔ تھیوری اور عمل کے درمیانی فاصلے کے باعث جو تباہی ہو سکتی تھی، ہوئی اور میں ہر تجربہ کی صلیب پر چڑھا"

تجربہ کی صلیب پر چڑھنے کی ایک چھوٹی سی مثال دیکھئے۔ لکھتے ہیں۔

" ابتدائی کہانیاں بچپن میں جو سُنیں وہ جن اور پری کی داستانیں نہ تھیں بلکہ مہا تما تھے جو گیتا کے ہر باب کے بعد ہوتے ہیں اور جب ہم ماں کے پاس بیٹھ کر بڑی عقیدت سے سُنا کرتے تو چند باتیں تو سمجھ میں آجایا کرتیں، جیسے راجہ، برہمن، شیطان، لیکن ایک بات!

" ماں یہ رنڈی کیا ہوتی ہے۔؟"

" ہوتی ہے، آرام سے بیٹھو۔"

" اوں ہوں بتاؤ نا ——— رنڈی......"

اور پھر وہ جذبۂ ترحم جو ماں کے سینے میں اُٹھ سکتا ہے۔ جب وہ اپنے بچے کو کھلایا ہوا دیکھتی ہے۔

" رنڈی بُری عورت کو کہتے ہیں"

" تم تو اچھی عورت ہونا ماں؟"

" ماں ہمیشہ اچھی ہوتی ہے، کسی کی بھی ہو"

" تو بُری کون ہوتی ہے۔"

" تو .... تو تو سر کھا گیا آج۔ بُری عورت وہ ہوتی ہے جو بہت مردوں کے ساتھ رہے"

" میں سمجھ گیا۔؟"

لیکن اگلے دن مجھ پر وہ جوتے پڑے کہ بس۔ ہوا یہ کہ میں نے پڑوس میں ساوتری کی ماں کو رنڈی کہہ دیا۔ کیوں کہ اس کے گھر میں دیود، جلیٹھ اور دوسرے انٹ شنٹ قسم کے بہت سے مرد رہتے تھے۔

چناں چہ میری بقیہ زندگی بس یہی ہے ____
اِدھر میں نے کوئی سوال کیا، اُدھر زندگی نے کہا
"چُپ رہو۔"

("آئینہ خانے میں")

اشتیاق اور تجسس بیدی کے یہاں ہمیشہ باقی رہا۔ حالات جس قدر ناقابلِ فہم ہوتے رہے، انہیں اسی قدر سمجھنے کی سعی کرتے رہے لیکن نارسائی و بے بضاعتی سدِّ راہ رہی اور اس لئے انہیں ہر تجربہ کی صلیب پر چڑھتے رہنا پڑا۔

ماں کی طویل صبر آزما علالت اور والد کی نا مختتم بے چارگی کے تعلق کی رچی ہوئی یاسیت، اپنی لاغری و کمزوری، آئے دن بتلائے امراض رہنا وغیرہ وہ امور و متعلقات تھے کہ بے بسی و بے وقعتی کا احساس پروان چڑھتا رہا۔ شوخی و شرارت کے اس عہد میں بسترِ علالت پر پڑے رہنا معمولِ حیات بن چکا تھا لہٰذا بے حوصلگی اور کم مائیگی وجود پر سایہ فگن رہی۔

بیان کیا ہے۔

" میں ایک بیمار بچہ تھا۔ ایک بیمار ماں کا بیٹا۔ میں نے میعادی بخار کے ہچکولے دیکھے ہیں۔ جن کا مرکز خود مریض ہوتا ہے اور اُسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اُسے بار بار دور موت کے اُفق کے پار پھینکا جا رہا ہے۔ میں نے تکئے میں آنکھیں دھنسائے ایک دوسرے میں گڈ مڈ ہوتے ہوئے وہ ہزاروں رنگ دیکھے ہیں جو کسی عکس کی گرفت میں نہیں آتے اور اندر دھنک بھی جن کی حد بندی کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ میں نے وہ آنسو بہائے ہیں جو نمکین تھے نہ میٹھے، جو کسی ذائقے کی گرفت میں نہیں آتے اور پیار کرنے والے ماں

باپ، بھائی بہن یا محبوبہ بھی جنہیں پونچھ نہیں سکتی ــــ سینکڑوں بار کسی ڈراؤنے ویرانے میں اکیلا رہ گیا ہوں اور شدّت خوف میں مجھے محسوس ہوا ہے کہ کروڑوں میل تک میرے قریب کوئی نہیں، خود میں بھی نہیں ......"

عہدِ طفلی کے کرب انگیز حالات، مجبوری اور بے بضاعتی نے جبلّی فروغ اور ذاتی تجربے کی بے راہ روی کی طرف کبھی جرأت نہ بخشی کہ ذہنی انتشار اور خوف زدگی تو تھی ہی جسمانی قوی بھی مضمحل ہو چکے تھے چنانچہ خود لکھتے ہیں۔

"قبل اس کے کہ میں بڑا ہو کر اپنی نسوں کو بدکاری اور کاروباری ہتھکنڈوں میں برباد کر لیتا میرے جسم کے رگ پٹھے ختم ہو چکے تھے ذرا ذرا سی بات پر ناراضگی اور غصّہ، خفیف سی بات پر ایں ایں، روں روں۔ ماں جھلّا کر مجھے دور پھینک دیا کرتی، کیوں کہ میں اس کی بیمار چھاتی تک چچوڑ ڈالتا ــــ ماں تم مر ہو یا زندہ، مجھے میرا دودھ دے دو ــ! میں آج تک پکار رہا ہوں ــ ماں مجھے میرا دودھ دے دو ــ اور ماں کہیں نہیں ہے ــ اس کا مطلب جانتے ہیں۔؟

ــــ ماں کہیں نہیں ہے"

بیدی کو زندگی اور اس کے عوامل نے بہر گام ہراساں اور خوف زدہ کیا تھا۔ داستانوں کے مافوق الفطرت کردار اور محیر العقول کردار و واقعات کے غالب اثرات نے توہم پرستی کے جذبہ کو فروغ دیا تھا۔ قرب و جوار کے نا پدید محرکات نے سحر زدہ کر دیا تھا۔ لہٰذا عہد آغاز ہی سے ایک انجانا خوف ذہن و دل میں گھر کر چکا تھا۔

ایک ذاتی ملاقات میں کہنے لگے۔

"سب سے پہلا خوف جو وجود میں سمایا اور جس کا نقش عرصہ تک قائم رہا وہ یہ تھا کہ ایک مرتبہ میں بھی ماں کے ساتھ دشنو دیوی کی یاترا میں شریک

تھا۔ سرِ راہ ایک بھینس ہمیں مارنے دوڑی۔ خوف کا ہولناک اور ناقابلِ اظہار احساس ہوا۔ اور اس شدّتِ خوف کا سبب یہ تھا کہ میں نے "یم راج" کا تصور ذہن میں اٹھا رکھا تھا کہ وہ کسی مہیب جانور پر سواری کرتے ہیں۔ لہٰذا میرا بالیقین تصور یہی تھا کہ دراصل "یم راج" نے ہمیں ہلاک کرنا چاہا۔

ایک تو داستانی قصّوں، دیو پری، بھوت اور پریت کے واقعات صغر سنی میں حد سے زیادہ سننے کی وجہ سے ایک نامعلوم خوف زندگی قائم ہوئی، دوسرے کمزور اور بیماری زدہ دل نے قوتِ مدافعت کو زائل کیا۔ چنانچہ کچھ بڑے ہونے کے بعد بھی ڈر اور اعصابی کمزوری کا حال یہ تھا کہ ذرا اندھیرے میں بزرگوں کی تواتر تاکید پر دروازے کی کنڈی چڑھاتے جاتے تو ان کی روح فنا ہونے لگتی۔ اُلٹے پاؤں یوں بھاگتے جیسے بیتال پچیسی کے سینکڑوں بھوتوں نے تعاقب کیا ہو۔

ڈر کا یہ توہم انگیز سلسلہ برسوں قائم رہا اور جب توہم پرستی پر تھوڑی عقلیت نے غلبہ پایا تو خارجی واقعات و حوادث اس درپے در پے آئے کہ ڈر کے ساتھ بے یقینی اور تلخ کامی نے ذہن و شعور میں اپنی جگہ بنانی شروع کر دی۔

دوسرا خوف جو عنفوانِ شباب تک قائم رہا اس وقت ڈونما ہوا جب ان کی عمر بمشکل تیرہ چودہ برس کی تھی۔ انہوں نے ایک انٹرویو میں مجھ سے بیان کیا۔

"۲۹-۲۸ء کا واقعہ ہے۔ جب میں چھٹے یا ساتویں درجے میں پڑھا کرتا تھا۔ میرے والد مُسلم اکثریت کے ایک محلہ ڈبی بازار، لاہور میں پوسٹ ماسٹر تھے جہاں کوارٹر ملا ہوا تھا۔ کیا واقعہ ہوا کہ یکا یک ہندو مُسلم فساد ڈونما ہوا۔ شاہ عالمی دروازے کے پاس مسلمان مارے جاتے اور جس علاقے میں ہم لوگ تھے ہندو اور سکھ مارے جاتے۔ در بچے سے لگاتار دیکھا کیا کہ ایک روح فرسا منظر دیکھنا پڑا۔ ایک ناواقف سکھ کہیں سے چلا آتا تھا کہ اُسے چند آدمیوں نے گھیر لیا۔ علم دین نام کے ایک کھیرے والے نے اُسے لاٹھی سے مار گرایا اور سامنے والی دوکان کے ایک

حجّام نے اُسترے سے اس کی گردن قلم کی اور از راہِ تفنّن نہایت سفاکی سے اس کی دونوں آنکھیں نکال لیں۔ خوف سے میری چیخ نکلتے نکلتے رہ گئی۔ نتیجتاً قوتِ گویائی سلب ہو گئی۔ سخت علالت کے بعد جب گویائی کی قوت واپس ہوئی تو زبان میں لکنت پیدا ہو چکی تھی جو عرصے تک قائم رہی۔"

بیدی کی ابتدائی تخلیقات میں جو تم انگیزی، بے بسی و مجبوری ہے، جو سہما ہوا انداز اور دھیما پن ہے، جو ٹھہراؤ اور معنی خیز گہرائی ہے، جو کلفت آمیز شدّتِ احساس ہے، وہ حوادثِ وقت اور صعوبتِ حیات کی دین ہیں۔ ان صفات کے پس پردہ دراصل حالاتِ ناگفتہ بہ کی ایک نامحسوس اور لاشعوری خوف زدگی ذہن کے نہاں خانے میں تہہ نشین ہے۔ اس لئے ان کی تخلیق کاری فی الجملہ زندگی کے منفی پہلو پر بہ وجوہ حاوی ہونے کی ایک سعیٔ مسلسل ہے تاآنکہ بالآخر معدوم ہوتے مثبت پہلو کی بازآفرینی ہو سکے۔

بیدی کی ابتدائی زندگی محرومی و نارسائی کے کرب انگیز احساس سے ہر لمحہ ہم آشنا رہی۔ ماں کی بے یقین زندگی، والد کی دائمی غم ناکی، اپنی لاغری و کمزوری نے ہمیشہ شکستہ خاطر رکھا۔ مختلف امراض کے مسلسل حملوں نے وجود کو پارہ پارہ کیا۔ بے بضاعتی و کم مائیگی نے یاس زدہ کیا۔ کمتری، احساس کا حصّہ بنی۔ قضا و قدر کے ہاتھوں خود کو بے بس اور بے بسی کو عین تقاضائے فطرت سمجھا۔ فن کار از جرأتِ اظہار میں ایک جگہ اپنی کمتری کو اس خوب صورت انداز سے بیان کیا ہے کہ برتری بھی آگے سرنگوں نظر آتی ہے۔

لکھتے ہیں۔

" والد کھتری تھے، والدہ برہمن ـــــــ ذات پات کی تمیز کے باوجود ان دونوں میں ان کی شادی کیوں کر ہوئی، یہ آج تک صیغۂ راز میں ہے (اور اس راز کو افشا کرنے والے ان دونوں دوزخ یا جنّت میں ہیں) اتنا جانتا ہوں کہ یہ اتصال عجز کی تھا۔ والد خوب صورت انسان تھے اور والدہ صاحبہ بدصورت ــ قدرت کی ستم ظریفی دیکھئے کہ شکل کے

اعتبار سے دونوں میں جو چیز بُری تھی وہ ہم بہن بھائیوں کے حصّے میں آئی۔"

اگرچہ عہدِ موجودہ میں ان کی شباہت اور ان کی شگفتہ روئی ان کے قول کی نفی کرتی ہے تاہم اس امر سے اتنا ضرور اندازہ ملتا ہے کہ آغازِ شباب سے کچھ پہلے تک مصائبِ وقت اور امراض گوناگوں نے جسمانی نشو و نما میں خلل ڈالا تھا اور اس لئے غیر پرکشش ہونے کا تشوک آمیز خیال عرصہ تک قائم رہا۔ ابتدا میں اس خیال سے فائدہ یہ ہوا کہ خود کو نمایاں دیکھنے کی تمنا جاگ اُٹھی۔ چند نامسعود حرکتیں کر ڈالیں جو بعد ازاں انقلاب انگیز تبدیلی کا باعث ہوئیں۔ ہوا یہ کہ 'بھاٹی دروازہ' لاہور سے ایک ہفت روزہ جریدہ "اتفاق" نکلا کرتا تھا۔ جب چھپنے چھپانے کا شوق شدید پیدا ہوا اور جب خود میں ایسی استطاعت پائی تو ایک گمنام شاعر کی ایک مطبوعہ نظم کہیں سے اُڑائی اور اشاعت کو مذکورہ ہفت روزہ میں بھیج دی جوان کے نام سے نمایاں طور پر شائع ہوئی۔ خوشی سے پھولے نہ سمائے۔ رسالے کو کئی کئی بار بازاروں اور شاہراہوں کے چکر لگائے دوستوں اور ملنے جلنے والوں کے پاس سے سر انتخار بلند کئے گزرے اور کسی نہ کسی بہانے اپنے ملنے والوں سے اپنی نظم کے ذکر ضرور کئے۔ لیکن ستم ظریفیٔ قسمت دیکھئے کہ اسی رسالے کے دوسرے شمارے میں ایک معرکے کا مضمون "دُزدِ سخن" شائع ہوا۔ جس میں ان کی کھُلی تضحیک کی گئی۔ پھر کیا تھا ہم عمر دوستوں کی محفلوں میں قہقہے پڑے۔ بازاروں اور گزرگاہوں سے گزرتے ہوئے انگلیاں اُٹھیں۔ منہ چھپائے پھرے مگر رُسوائی و پشیمانی سفتوں تعاقب میں رہی۔ کوئی کہیں کسی اور بات پر ہنستا تو یہی سمجھتے کہ ان ہی کا مذاق اُڑایا جا رہا ہے۔ پھر دوسرا اتفاق یہ رُونما ہوا کہ "دُزدِ سخن" کے مضمون نگار جو ایک شاعر بھی تھے، ان کے والد کے ہمراز نکلے شناسا۔ چنانچہ مزید ستم یہ ہوا کہ ایک دن کہیں جاتے ہوئے وہ ان کے ہاں قیام پذیر ہوئے۔ آنکھیں چار کرنے کی ہمت نہ رہی۔ چھپتے پھرے۔ لہٰذا حقیقتِ حال سے بالآخر انہیں بھی خبر ہوئی۔ بہت ہنسے اور جب کبھی سامنا ہو جاتا تو کچھ اس عجیب انداز سے ہنس دیتے کہ ان پر گھڑوں پانی پڑ جاتا۔ غایت شرمندگی و کم مائیگی کا احساس غلبہ پانے

ہی ڈالا تھا کہ کہیں سے بھنک ملی کہ قلم کار موصوف کی شاعرانہ حیثیت کچھ لوگوں کی نظر میں مشکوک ہے۔ ڈوبتے کو تنکے کا سہارا ملا۔ دوسرے روز انہوں نے اپنے منجھلے بھائی گزبچن سنگھ کو رازدار بنا کر ان کے سامان کی تلاشی لی۔ ڈھونڈتے ہوئے انہیں ایک پرانا جریدہ "شوالہ" ملا جو ہندو کالج، لاہور سے نکلا کرتا تھا۔ سوءِ اتفاق سے انہیں وہ غزل ملی جسے اپنی کہہ کر اکثر ان کے والد کے سامنے سنایا کرتے تھے۔ اس عجیب اور ناقابلِ یقین انکشاف کے بعد ان کی کمتری اسی لحظہ زائل ہوئی۔ خلافِ معمول ان کی خمیدہ گردن کو ایستادہ دیکھ کر نام نہاد شاعر موصوف کچھ چونکے اور جب انہوں نے اشارے اشارے میں شاعرِ اصل کا نام اپنی زبان پر لایا تو خود ساختہ شاعر کی گردن نیم تراشیدہ شاخ کی طرح جھک گئی اور خمیدہ گردن لیے قبل از وقت رخصت ہو گئے اور بالفعل یہ ثبوت فراہم کر گئے کہ حقیقی قلم کاری چیزے دیگر است۔

اس واقعہ سے بیدی کے دل و دماغ پر ایک مثبت اثر مرتسم ہوا۔ انہوں نے فیصلہ کیا کہ اچھا یا برا خود لکھیں گے اور اپنے اندر خود ہی ایک قابلِ لحاظ استعداد پیدا کریں گے۔ چنانچہ ایک منصوبہ کے ساتھ فنِ افسانہ کی جانب رجوع ہوئے اور محض پندرہ برس کی عمر میں اپنا پہلا افسانہ "دکھ سکھ" لکھا جو کسی اردو جریدہ کے معیار پر قابلِ اشاعت نہ ہو سکا تو پنجابی زبان پنجابی جریدہ "سارنگ" میں شائع کرایا۔

ایک اور واقعہ کہ جس نے ان کی طالب العلمانہ زندگی کے دھارے کو یک سر بدل کر رکھ دیا، ان کے چند ہم جماعت سے متعلق ہے۔ یہ ان دنوں کا واقعہ ہے جب وہ اسکول کے آخری درجہ کے متعلم تھے۔ لیکن ذہانت و استعداد کے مطابق ایک اوسط درجہ کے طالب علم تھے۔ گری صحت کی وجہ سے شکل و شباہت بھی پرکشش نہ تھی اور گھریلو معاشی تنگ دستی کے باعث معمولی و بوسیدہ لباس تن پر ہوا کرتے تھے۔ گویا کہیں سے ان کی ذات جاذبِ نظر اور قابلِ اعتنائ نہ تھی جب کہ دوسرے طلبا جو بیشتر ذی حیثیت گھرانوں سے متعلق تھے، بہر لحاظ، بہ نسبت ان کے بہتر اور جامہ زیب تھے۔ اس لئے یوں بھی ان کے دوستوں کا حلقہ محدود و مختصر تھا۔ محض تین ہم جماعت تھے جن سے ان کے

تعلقات قریب کے اور بے تکلفانہ تھے۔ لیکن ان تینوں کی نظر میں بھی ان کی کیا وقعت تھی، انہیں جلد ہی آگاہی ہوگئی۔ ایک دن تینوں کے ساتھ اسکول کے احاطے میں بیٹھے تھے کہ ازراہِ تفنن انہوں نے ان کا مذاق اُڑانا شروع کر دیا۔ یہاں تک کہ حد سے متجاوز بھی ہوئے کوئی ان کی صورت کا مذاق اُڑاتا۔ کوئی ان کی صلاحیت پر پھبتی کستا۔ کوئی ان کے بوسیدہ کپڑے کھینچ کر دکھاتا اور سب مل کر قہقہے لگاتے۔ اس متوقع اہانت آمیز رویے سے وجود ہل کر رہ گیا۔ حالاتِ ناگفتہ بہ کی ستم کیشی پر دل پارہ پارہ ہوا۔ غم زدہ اور بوجھل دل لئے اُٹھ کر چلے آئے۔ مگر اسی ساعت ایک کوہ آسا ارادہ بھی ہمدوش ہوا۔ کچھ کر دکھلانے کا عزم، غیر معمولی ہونے کا ولولہ جاگ اُٹھا اور اس اسکول کے احاطے کی سرزمین سے تنِ نحیف اور لبادۂ بوسیدہ میں وہ طالب علم اُٹھا کہ جس نے برسوں کی ساخت بہنوں میں سطحی قطعِ تعلقی، کم آمیزی، گوشہ گیری، مطالعہ، انہماکِ مطالعہ نے بالآخر میٹریکولیشن کے امتحان میں سرِ فہرست جگہ مرحمت کی۔ وہ واحد شخص تھے کہ جس نے مقابلے کے اس دور میں نمایاں فرسٹ ڈویژن حاصل کیا تھا۔

ڈی۔ اے۔ وی کالج لاہور میں داخل ہوئے جہاں انہوں نے اپنی پچھلی تمام کم مائیگی کے ازالہ کی حتی الوسع کوشش شروع کر دی۔ مختلف النوع علوم و فنون اور ادب پاروں کا منضبط طور سے مطالعہ شروع کیا۔ کالج کی مختلف علمی و ادبی سوسائٹیوں میں پیش پیش رہنے لگے۔ کالج میگزین کے ادارے میں شامل کئے گئے۔ پہلی مرتبہ انگلش سوسائٹی کے ذریعہ منعقدہ مباحثہ میں دو گمنام انگریزی شعراء WALLER - AND COBBEY - پر ایسی تحقیق آمیز، متوازن اور معرکہ آرا تقریر کی کہ تمام طلباء و اساتذہ غریقِ حیرت ہوئے اور پھر ایسے نمایاں ہوئے کہ بس وہی ہر سو تھے۔

کہنے لگے

"اصل میں، میں نے نمایاں اثر ڈالنے کو عمداً دو قدیم انگریزی شعراء ہر چند کہ وہ غیر معمولی نہ تھے، پر کاوشِ نظر سے مواد اکٹھا کر کے، اچھی طرح ازبر کیا تھا تاآنکہ گزشتہ کم مائیگیوں کا کچھ مداوا ہو سکے۔"

کالج کی مختصر سی دو سالہ زندگی میں بیدی نے نہ صرف تحریر و تقریر میں نمایاں

ہونے کی سعی کی بلکہ اسپورٹس کے تقریباً ہر میدان میں بھی پیش پیش ہوتے۔ ہاکی میں، کرکٹ میں، فٹ بال میں، تیراکی میں ہمیشہ سرفہرست رہے۔ کالج کی تمام سرگرمیوں میں نمایاں رہنے میں کامیاب ہوئے۔ ہیر رانجھا پر پنجابی لوک نظمیں گانے میں ان کا کوئی ثانی نہ تھا۔ یہاں تک کہ جب وہ جموں کشمیر ریڈیو اسٹیشن کے ڈائریکٹر تھے تو کبھی کبھی پروگرام کے فقدان کے سبب خود کو صیغۂ راز میں رکھ کر ہیر رانجھا سے متعلق کوئی پنجابی لوک نظم گا دیا کرتے جو اسی عہد طالب العلمی کے ریاض کا نتیجہ ہوتی۔ غرض یہ کہ کالج کے علم و عمل کی کوئی جولان گاہ ان کے نمایاں اثر سے خالی نہ تھی۔ یہی سبب تھا کہ کالج کے ایک سالانہ جلسے میں تقسیم انعامات کے بعد علم معاشیات کے ایک لیکچرار پروفیسر ورما نے اپنی تقریر کے دوران میں بطورِ خاص کہا تھا

"ہمیں ناز ہے بیدی جیسے ہونہار طالب علم پر۔ ایسے ہی ذی ہوش و فعال طلبا ہمیں چاہئیں جو کھیل کے ہر میدان میں، علم و ادب کی ہر سرگرمی میں نمایاں ہوں۔"

اُس روز کی اُس ساعت کو بیدی کو اپنے تئیں پہلی بار "کام کا آدمی" ہونے کا تسکین بخش احساس ہوا۔ ان کی فعال طبیعت، ذہانت، دیانت شائستگی اور کالج گیر مقبولیت نے پرنسپل بھٹیا چاریہ کو اس درجہ متاثر کیا کہ انہوں نے اعلیٰ تعلیم کے لئے اپنے رسوخ سے انہیں بیرونِ ملک بھیجنے کا وعدہ کیا لیکن قسمت کو کچھ اور ہی کرنا منظور تھا۔ نصابی تعلیم کے اس دور منتہا کے بعد کش مکش حالات کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ وہ ابھی انٹر بھی نہ کر سکے تھے کہ ماں کا انتقال ہوا۔ زود حساس والد نڈھال اس قدر ہوئے کہ ملازمت سے خود مستعفی ہوتے اور تمام تر تعلیمی ذہانت جانتے کے باوجود انہوں نے انہیں کالج سے ہٹا کر ڈاک خانے کی ادنیٰ سی ملازمت سے وابستہ کیا اور اس کے بعد پورے نو برس تک انہیں اس کڑے کوس سے گزرنا پڑا کہ سارا وجود منجمد ہو کر رہ گیا۔ وقت سے بہت پہلے حالات نے ایک محتاط اور ذمہ دارانہ زندگی بسر کرنے پر مجبور کیا۔ چنانچہ آلام حوادث و گردشِ روزگار نے ناگزیر احساس ذمہ داری و تلخ کامئ حیات نے اور متعلقین کی فراوانی' اخلاص و محبت نے ایک درد آمیز لذت بھی

بخشنا شروع کر دیا۔ ساتھ ہی آگہی و بصیرت کے مثبت و منفی رویّے سے بھی انہیں دوچار ہونا پڑا۔ تجربہ و مشاہدہ نے بتایا کہ زندگی لذّتِ محض نہیں، زندگی تلخیٔ حالات کی ہم ایہ نہیں، جہد و عمل بھی اور سعی بے اصل بھی ہے، حالات کے دوش پہ بے دست و پا بھی، تضاد و قدر کے ہاتھوں مجبورِ محض بھی ہے۔ اس اور اس نوع کی بصیرتوں کا گماں مایہ شعور ان کے وہاں پیدا ہوتا رہا۔ چنانچہ یہی کاہشیں، یہی دردمندی، یہی آگہی و فکر و بصیرت ان کی خلّاقانہ فطرت کا جُزو بنتی رہیں۔

اور جب گراں باریٔ حیات ناقابلِ برداشت ہوئی تو صعوبتِ روزگار سے از خود سبک دوش ہوئے۔ اتفاق نے رہ نوردی کی، لاہور ریڈیو اسٹیشن سے وابستہ ہوئے اور ابھی فراغتِ روزگار کا احساس پیدا بھی نہ ہوا تھا کہ سانحۂ تقسیم ہند کے صدمات درپیش ہوئے۔ فسادات کی آگ پھیلی۔ ہجرت کی صعوبت برداشت کرنا پڑی۔ صدیوں کی جلیل القدر روایات، اخلاص و مروت، رواداری اور یگانگت کے شیرازے شارعِ عام پر بکھرتے دیکھے۔ تلاشِ معاش میں دربدر کی ٹھوکریں کھانا پڑیں۔ ایک عرصہ تک وجودِ چوبِ خشک صحرا کی طرح سُلگتا گیا اور جب حالات معمول پر آئے تو اس عرصۂ کشاکش میں ادب کا منصب بہت حد تک مجروح ہو چکا تھا۔ صالح عمل پر ایقان اور تعمیری سطحِ نظر پر اعتماد متزلزل ہو چکا تھا۔ اعلیٰ قدروں کی شکست و ریخت کے بعد ادب میں کن نقاطِ نظر کی ضرورت ہے۔ حقیقت کے کس پہلو پر نسبتاً زیادہ توجہ مرکوز کی جانی چاہیئے۔ از قبیلِ غور و فکر کے وہ مرحلے تھے کہ بیدی تذبذب کے کچّے دھاگے سے عرصہ تک آویزاں رہے۔ بہت کچھ سوچنا چاہا، پر سوچ نہ سکے، بہت کچھ لکھنا چاہا پر لکھ نہ سکے۔ ایک جذباتی ہیجان تھا جو حصارِ روایت و تہذیب توڑ دینا چاہتا تھا۔ ایک زخم خوردگی تھی جو مائل بہ عدم توازن تھی۔ لیکن بہ سبب رفعتِ ذہنی شعور پختہ کی لگام اتنی مضبوط تھی کہ شوریدہ جذبے حدود معمول سے باہر سر نہ نکال سکے۔ لہٰذا خود کو ایک طویل خاموشی میں محصور کرنے کے بعد جب فسادات پر مبنی ایک شاہکار کہانی "لاجونتی" لکھی تو اپنی اساسی ضابطۂ فن کاری کو بہر صورت برقرار رکھا۔ اور موضوع کا وہ بے بہا نکتہ وجود میں آیا جس کا شائبہ تک معتد بہ لکھی گئی فسادات سے متعلق

کہانیوں کی گرفت میں نہ آسکا تھا۔ نرمی، گداختگی اور صلح جویانہ جذبہ ایسا تھا کہ کہانی
اس طرح تقسیمِ ملک کا ناقابلِ مندمل زخم لئے سامنے آئی کہ سوئے جذبوں کو ایک
خوش گوار صدا کے جرس مل گئی۔ جس میں وہی کراہٹیں تھیں، وہی الم پروری تھی، وہی گفتہ بہ
احساسِ کرب تھا جو علی العموم زندگی اور حوادث اور علی الخصوص فسادات کا پرداختہ تھا۔
گویا فن کار نے سانحہ عظیم کو درگزر تو کرنا چاہا، آلامِ وقت کو عارضی سمجھنا تو چاہا مگر وہ
زخم جو لگ چکے تھے، وہ کرب جسے برداشت کرنا ہی تھا کہ جس کا تدارک کبھی کسی حالت
میں ممکن نہ تھا، اُسے فکری بصیرتوں کے ساتھ غایت ذمہ داری سے پیش کرنا ہی تھا کہ
وحشی جذبوں کو درد کی وہ چوٹ پہنچے کہ بشری شعور اور جذبۂ انسانیت از سرِ نو جاگ اُٹھیں
اپنے اس عذریہ کے باعث بیدی محض ایک کہانی لکھ کر اس ضمن میں دوسرے فن کاروں کی
نسبت زیادہ کام یاب ہوئے اور وہ نقش قائم کیا کہ جذبۂ ترحم نے کچھ اور ہی صورت
اختیار کی۔ احساسِ کرب کی وہ آنچ اُٹھی کہ فضائے افسانہ اس طور اثر انداز ہوئی، تفکر
کا وہ نیا تیور اس طرح سامنے آیا کہ حقائق کے افہام و تفہیم کے لئے ایک عالمانہ
سنجیدہ روی کے زیرِ اثر نمایاں ذمہ دارانہ رجحان پیدا ہوا۔

ہنگامی صورتِ حال کا پیدا کردہ جذبۂ دفورِ جب فنی صورت میں منضبط ہو کر
خلق ہوا تو بہت کچھ گراں باری ذہن میں افاقہ ہوا۔ احساس و جذبۂ شوریدہ معمول پر آئے۔
روایت کے سانچے میں ڈھلی اقدارِ حیات کی باز آفرینی کی طرف مائل ہوئے۔ اپنی بنیادی
صفاتِ فن کاری کی از سرِ نو شیرازہ بندی کی۔ ماضی، حال اور مستقبل کی حصار بندی کے
ساتھ ایک بڑے کینوس پر ایک کہانی ——— "اپنے دُکھ مجھے دے دو۔" لکھی۔
فن کارانہ موضوعی گرفت اتنی پُر اثر ثابت ہوئی، واقعات کا واقعی زندگی سے
اس درجہ انسلاک ہوا، باریک بینی میں نئی نکتہ رسی پیدا ہوئی کہ اُردو افسانہ کی تاریخ میں
افسانہ ہذا سنگِ میل ثابت ہوا۔ شہرت و مقبولیت کو مزید استناد نصیب ہوا۔ ہمہ
گیر مقبولیت نے سعیٔ جہد و عمل کی راہیں مستحکم کیں۔ بیگ و دو کے نئے وسائل میسر آئے
اور دُنیائے عمل میں اس درجہ مستغرق ہوئے کہ کم نویسی مزید ایک بار اثر انداز ہوئی۔ جہدِ حیات
میں اس قدر تیز گام ہوئے کہ فسادات کے بعد بیدی تخلیق کے معرضِ وجود میں آنے میں

ایک عرصہ لگ گیا۔ یہاں تک کہ اس طویل وقفے کے بعد وصفِ فن کاری میں نمایاں تبدیلی پیدا ہوئی۔ مادّی سطح پر سعی و عمل نے کام یابی و کامرانی کے لئے امکانات مرحمت کئے کہ پچھلے غم پرور اور یاس انگیز حالات یکسر بدل گئے۔ درد انگیزی اور حرماں نصیبی کی جگہ فرحت و انبساط کے مرحلے آئے۔ زندگی پر اعتماد اور بھروسہ پیدا ہوا۔ اعتماد اور بھروسے نے ناممکن الحصول کامرانیوں سے ہم کنار کیا۔ اندازِ فکر اور طرزِ ادا میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ تبدیلیٔ حالات و عوامل کے ساتھ فکر و فن اثر انداز ہوئے۔

یہ تبدیلیاں ان کی فن کاری کا عہدِ ثانی ثابت ہوئیں۔ محرومی، تلخ کامی اور تشنگی کے احساساتِ گراں کافور ہوئے۔ قوتِ مدافعت کو اتنی توانائی ان عرصوں میں مل چکی تھی کہ کاروکوشش، مقبولیت و ظفر مندی کے ہر ناممکن الحصول جادے کو آسان کر رہی تھی۔ ہر قدم پر کام یابی اور ہر منزل پر شہرت کھڑی چشم براہ تھی۔ فارغ البالی کا عہدِ زرّیں شروع ہوا۔ زرِ کثیر کی فراوانی ہوئی۔ لاکھوں روپئے آنے اور جانے لگے۔ طبقۂ اولیٰ میں مقامِ اوج نصیب ہوا۔ بہ ہر لحاظ قابلِ قدر ہستیوں میں شمار کئے جانے لگے۔ رہائش کو آراستہ و خوب صورت مزیّن مکان، تخلیق و مطالعہ کے لئے شیواجی پارک سے ملحق کنارِ سمندر، ایک گوشۂ عافیت، ڈاچی فلم کمپنی کے لئے کھار کی ایک وسیع عمارت، اور دفتر کے لئے ایک نفیس کار اور دیگر مختلف اُمور کے لئے متعدد معاونین میسّر آئے۔ احساسِ زیاں اور شورشِ حالات کی کشاکش کی جگہ سکون آمیز آسائش و عافیت کی بہتات میسر ہوئی۔

چنانچہ وہ غم انگیزی، وہ یاس زدگی اور وہ محرومی نہ رہی کہ جو مزاج و فطرت کا حصّہ بن چکی تھی۔ جن اوصاف کے باعث دروں بینی کی خوبی اور تہہ داری کی گہرائی پیدا ہوئی تھی اور جن کے سبب لہجے میں ایک کیف پرور جذبیت نے اپنی ایک خاص جگہ بنالی تھی۔ بلکہ اُن کی جگہ جرأت آزما تیور پیدا ہوا۔ زیرِ لب گفتگو کی جگہ اسلوب کا آہنگ ہویدا ہوا۔ نئی فکر و بصیرت نے کروٹ لی۔ تخلیق کی زرّیں لہروں کے حصار سے باہر آئے۔ نئے تجربات و مشاہدات نے وہ آگہی بخشی کہ بیش کش میں یقین آفرینی پیدا ہوئی۔ دُنیا ایک بازیچۂ اطفال متصور ہونے لگی۔ ایک پائیدار سرخوشی آئی اور اس سے لئے

قہقہہ زار انداز بیان بھی پیدا ہوا۔ موزوں گوئی اور لطیفہ طرازی کی طرف مائل ہوئے آسودگی اور غیر متردد زندگی کے باعث فن میں نہ صرف آزادہ خیالی آئی، بلکہ اظہار و ابلاغ میں کامل اعتماد بھی پیدا ہوا۔ ذہنی اُلجھنیں، داخلی بے چینیاں اور ہر ساعت نمایاں رہنے والی تشکیک کا شائبہ بھی باقی نہ رہا۔ مکالموں میں حرفِ آخر اور اظہارِ آگہی میں فکرِ محض کا سا تیور پیدا ہوا۔ اسلوبِ بیان میں ٹھہرے انداز کی جگہ اسپِ چابک کی سی تیزی آئی۔ روایتی ذہنیت یا افتادہ افکار و نظریات کی گردنیں فکرِ نو کی شمشیرِ برہنہ سے قلم ہونے لگیں۔ اب پہلو بچا کر چلنے کی احتیاط باقی نہ تھی۔ بلکہ پہلو دے کر سارز طلب انداز سے بڑھتے رہنے کی خو پیدا ہوئی۔ فرسودہ فکر و خیال کی افواج کی کاٹ کرتے ہوئے رجعت پسندانہ زاویۂ نگاہ کے شاہی چھتر کو زیر تاؤ کرنے لگے اور فاتحانہ انداز سے سرمستی و سرخوشی سے زندگی کی بوقلمونی کی جانب تیز گام ہوئے۔

عزم، ولولہ، جوش و اُمنگ اس درجہ پیدا ہوا کہ حالاتِ ناگفتہ بہ سے سراسیمہ اور نڈھال رہنے والا ادیب متعلقاتِ حیات پر خنداں زن رہنے لگا۔ کلفت و مجبوری کی نفسیاتی کیفیت میں اُن مل بے جوڑ پہلوؤں کا درک ہوا۔ اس لئے اندھیرے میں بھی روشنی اور یاسیت میں بھی رجائیت نظر آئی۔

چنانچہ جہاں نئے انداز ہائے نظر اور نئی طرزِ ادا کے متعدد افسانے خلق ہوئے وہاں معتدبہ مضامین کی صورت میں علائق زندگی کا جلال و جمال بھی فکر و اسلوب میں رچ کر سامنے آیا۔ لہٰذا اگر "یوکلپٹس" "جو گیا" "وہ لمبی لڑکی" "ٹرمینس سے پرے" اور "صرف ایک سگریٹ" جیسے خالص واقعیت اور فکری تنوع پر مبنی افسانے معرضِ تخلیق میں آئے۔ وہاں "افسانہ در افسانہ" "آئینہ خانے میں" "چلتے پھرتے چہرے" "بیوی یا بیماری" "مہمان" اور "خواجہ احمد عباس" جیسے موزوں، پُر لطف، شگفتہ اور نکتہ رس مضامین بھی معرضِ اظہار میں آئے۔

اس عہد کے افسانے خارجی علائق، جزئی متعلقات، بلند آہنگی اور یقین آفریں فکر و نظر پر دال ہیں۔ یہ وہ فن کارانہ کاوشیں ہیں جن میں فن کار جذباتی عوامل پر اس لئے پوری دسترس رکھتا ہے کہ شعور و آگہی بہ ہر لحظہ بیدار رہے۔ افہام و تفہیم کے مرحلے میں

بے یقینی و تشکیک کا بیج ختم نہیں۔ حوادثِ وقت کو زیر قابو کرنے کی ہمت ہے سانحہ و واقعۂ ناموافق کی زیریں لہروں میں مدغم ہو جانے کی بے بسی نہیں۔ ایک جرأت آزما سعیٔ عمل ہے۔ وقوعہ اور سانحہ پر منتج ہوتے اور واقعاتی نہج کے پہلو بہ پہلو چلنے کی استطاعت اور عادی ہو جانے کی جسارت ہے اس لئے ان افسانوں میں ان کی حیثیت ایک نکتہ چیں تماشائی کی سی ہے۔

لیکن اس نشاط انگیز آزادہ روی کے سبب ایک غیر محتاط رویّہ آیا۔ تزئین و نفاست، نزاکت و حلاوت میں نمایاں کمی آئی۔ اس لئے ارتباطِ فکر کو زیاں پہونچا۔ بے باکی اور بے لگام جرأت مندی نے تجربے کی صلیب پر چڑھنے کی تاثر انگیز نفاست چھین لی۔ پُل صراط سے گزرنے کی احتیاط باقی نہ رہی۔ چنانچہ کچھ ایسی کہانیاں بھی معرضِ تخلیق میں آئیں جن کا خلق نہ ہونا ہی بہتر تھا۔ "سونفیا" اور "افیم چوراستے پر کیا ہوا" وغیرہ موضوعاتی ندرت کے باوجود وہ کہانیاں ہیں جو ان کے معیارِ فن کاری پر حرف لاتی ہیں ان میں واضح طور پر ضبط و نظم کا فقدان ہے۔ داخل کی آنچ کو ایندھن کم ملنے کے سبب خیال کی اینٹوں کو پگھلے مسالے نہیں ملتے کہ عمارتِ فکر زیادہ ایستادہ اور مستحکم ہو سکے مشکل ہی ہے کہ تخلیقی عمل کے لئے ایک ناگزیر امر یہ ہے کہ جب تک پوری طرح جذبۂ ہیجان سے دو چار نہیں ہوتا، جذبے پوری طرح نہیں سلگتے، تخلیق میں وہ تاثیر پوری طرح پیدا نہیں ہو سکتی کہ مقابل کے حیاتیاتی عناصر میں احساسِ فن کار کے مطابق نمایاں ارتعاش پیدا ہو سکے۔ اس لئے ان افسانوں میں تزئین و انضباط کے فقدان کے سبب تاثر انگیزی کو زیاں پہنچا ہے۔

لیکن غایت تلاش و تجسس کے بعد ایسا کوئی تیسرا افسانہ نہیں جو فن کار کی بے احتیاطی اور غیر منضبط رویے کا شکار رہا ہو بلکہ بعد ازاں منطق و استدلال نے فنکارانہ تزئین میں ایسی فکر خیز نو روی کی کہ بصیرت اپنے نئے لبادے میں ظہور پذیر ہوئی۔ بالکل تازہ ترین کہانی "متحصن" کے موضوع کے ساتھ انصاف کرنا اور دامن لذت کو آلودہ کئے بغیر فکر کو تجربے سے دو چار کرنا کچھ ان ہی کا حصہ ہے جس کا ایک ایک فقرہ جس میں ایک ایک خیال اعلیٰ تخلیقی عمل کا شاہد ہے۔

اس عہد میں جنس و تلذذ پر حاوی ہونے کی سعی میں چند ایسے فکر انگیز اور غنائی جذب راشد سے شعر اور افسانے لکھے کہ کیفیت اور محض کیفیت ذہن و دل پر حاوی رہتی ہے۔ ان افسانوں میں "جوگیا"، "لمبی لڑکی"، "ٹرسٹس سے پرے"، "ڈکلپٹس" اور "صرف ایک سگریٹ" لائق لحاظ ہیں۔ مزید برآں اسی عہد میں گہری اشاریت پر مبنی نئے فنی تجربے بھی کئے۔ اختصار میں حسن کاری کا نیا انداز بخشا فن کارانہ چابک دستی سے کم سے کم الفاظ و عبارات میں پُر اثر خیال افروزی کی نصف صفحے کی بلکہ چند سطور کی دل کو چھو لینے والی کہانیاں لکھیں۔ جن میں خیال کا وسیع کینوس اور اثر کی معنی خیز ہمہ جہتی ہے۔ ایسی کہانیاں محض پانچ ہیں۔ "حادثے" "مندر" "پھول" "بیداری" اور "کولی واڑہ" ان میں محض گہری اشاریت اور لطیف جزو بیانی کے باعث اجزائے فن کو باہم مربوط و موثر کرنے میں حیرت انگیز طور پر کامیاب ہوئے۔

غرض بدلتے مزاج وقت نے لائق لحاظ تنوع پیدا کیا۔ فن و اسلوب کا نیا انداز و شعور بخشا۔ جذبی کیفیت کے ساتھ سبار زطلبی کی صفت بھی پیدا ہوئی۔ شعور پختہ نے فکر و تخیل کو نئی راہ پر بھی مہمیز کیا۔ احتیاط کو جرأت اور نرم گفتاری کو ایک متوازن آہنگ بھی میسر آیا۔ اس لئے بیدی اپنے تدھم لب و لہجے کے سبب بھی منفرد ہیں اور جرأت اظہار کے باعث بھی ناقابل فراموش ثابت ہوگئے۔

بیدی کا فن

زمانہ کی چیرہ دستی کو، ناموافق حالات کی کشاکش کو گوارہ بنانے کی سعی، آشوبِ وقت کو جھیلنے اور کشمکشِ حیات سے کامراں گزر جانے کی اولوالعزمی بیدی کا فن ہے۔ حوادثِ پیہم اور غم کے سلسلۂ لامتناہی میں بھروسے اور اعتماد سے جینے کا سلیقہ بیدی کے یہاں زندگی کی مرتعش لہروں کے ساتھ فن کے سانچے میں ڈھلتا گیا ہے۔ بیدی کا فن زندگی کے علائق و عوامل کی تزئین کا فن ہے۔ کوائفِ حیات کی معنویت اور اس کی تفہیم و ابلاغ کا فن ہے۔ تجربہ و مشاہدہ کے بعد متعلقاتِ حیات کو سمجھنے اور تعمیرِ نو کی جانب سعی و پیش قدمی کا فن ہے۔

یہ ایک ایسے انسان کی کاوش ہے جس نے تماشائی کی صورت میں محض زیست کو نہیں دیکھا بلکہ بہر جہت و بہر ساعت اس کا حصہ بھی بنتا رہا۔ اسے دیکھا اسے سمجھا اور بڑے صبر و شکیب سے بھگتا اور اس کے آلام کو برداشت کیا۔ کبھی متواتر بلکہ نامختتم سلسلۂ ناکامی و مہجوری نے بے دست و پا اور یاس زدہ کیا۔ کبھی حوادثِ پیہم نے قوتِ سعی و عمل سلب کئے اور شکستہ دل کیا۔ کبھی اتفاقات آئے اور روشن کوئی تبدیلی نظر آئی۔ کبھی دفعتاً حالات از خود بدلے ہی تھے کہ انقلابِ وقت نے گوناگوں مسائل سامنے لاکھڑے کئے۔ گردشِ وقت کا سلسلہ شروع ہوا اور بڑھتے قدم ایسے رکے کہ ہر جہار سو راہیں مسدود نظر آئیں۔ زندگی کی باگ ڈور کو از سرِ نو سمیٹ کر جادۂ عمل بدل دینا چاہا اور اس لئے ایسا بھی ہوا کہ اندازِ جہد و عمل بدلے ہی تھے کہ فضائے ناموافق غیر متوقع طور پر سازگار و موافق ہوئی۔ صحرائے یاس میں شمعِ امید جل اٹھی۔ احساس

خودی مسلسل تگ و دو کے بعد آخرش جاگزیں ہوا اور منزلیں فتح و ظفر کی آئیں۔

اتفاقات غیر یقینی مرحلے ہیں۔ منطق و استدلال پر ان کی شناخت ذرا مشکل ہے لیکن وافر سرمایۂ جہد و سعی موجود رہے تو نفی کرتی ہوئی صورتِ حال بالآخر اس منزل پر آنے کو معذور ہوتی ہے جہاں نفی حرفِ آخر نہیں رہتی بلکہ اثبات کے تدرد کو مہمیز کرنے کا باعث بن جاتی ہے اور تغیر کی یہی منزل اتفاق اور یہی منزلیں اتفاقات بن جاتی ہیں۔ بیدی علم و خرد کا بہ وسیلۂ مطالعہ و مشاہدہ اپنی جہد کے آغاز سے ہی سرچشمہ رہا ہے۔ اسی لئے ان کی سعی کا ایک مضبوط قدم حیرت خیز اتفاق بن کر منفی رویے کو مثبت رویئے میں بدل دینے کا مجاز ہوا۔

چنانچہ فنی نقطۂ نگاہ سے حالات کے تبدل و تغیر نے انداز اظہار و انداز نظر میں بھی تبدیلیاں پیدا کیں۔ سلیقۂ فکر خیزی اور طرز نیش کش میں تنوع پیدا ہوا۔ زمانہ بدلتا بدلتے عوامل اور ان کی متغیر ہوتیں خصوصیات بیدی کے فن کے اجزا اور ارتقائی عمل ہیں۔ یہ وہ خام مواد ہیں جن سے بیدی نے اپنے فن کو جلا بخشی ہے۔ اس لئے زندگی ان کے ہاں اپنی پوری اصلیت اور حالات و عوامل کی پوری واقعیت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ زندگی کے تعلق کی یہ اصلیت اور حالات و واقعے کی یہ واقعیت اپنے اندر زندگی کی پوری تابانی بھی رکھتی ہے یہی سبب ہے کہ طبقاتی جد و جہد کی کارفرمائی کے ساتھ سماجی ذمہ داری کے احساسات اور اقدارِ حیات کی عظمتیں بھی ان کے ہاں نمایاں ہیں۔

اتفاق، حادثہ، انقلابِ زمانہ، افتادِ وقت، صعوبتِ حالات، غمِ روزگار نیز کار و کوشش کی بے اثری، قوتِ سعی و عمل کی بے بضاعتی کو مختلف و فطری واقعاتی اجزا میں پرونا کہ مخصوص ماحول و فضا میں متعلقہ سیرتیں اپنی پوری انفرادی خصوصیات کے ساتھ اس طور نمایاں ہو جائیں کہ جزو میں کُل کا تماشا نظر آئے، ایک مشکل اور کاوش طلب فن کارانہ عمل ہے۔ لیکن اگر فن کار محض تماشائی نہیں، محض پرد یز پر تخیل نہیں تو اس کی فنی بیت و کشاد میں ایک حیات بہ داماں حقیقی فن کارانہ عمل کارفرما ہوں گے۔ بیدی اپنے فن کارانہ عمل میں ایک محسوس دل، ایک دل مضطرب اور حقیقت آگاہ نظر بھی رکھتے ہیں۔ کیوں کہ راوی محض تماشائی نہیں بلکہ بشتر تماشوں

کا اٹوٹ حصّہ بھی ہے

ابتدائی غم انگیز حالات اور سخت کوش مرحلے چوں کہ ان کی زندگی کے ایک بڑے زمانے پر محیط ہیں اس لئے ان کی فطری نہج میں ایک ناگزیر غمناکی آئی۔ درد و سوز اور ایک ناقابلِ گریز کسک نے احساس کو زیادہ تیز اور جذبے کو زیادہ نرم و لطیف کیا۔ لہٰذا ان کی فطرت کا بنیادی وصف احتیاط اور نفاست ہے۔ اس سبب سے بیان و اظہار میں ایک دھیماپن ہے اور ایک وجدانی کیفیت ہے اور چونکہ حوصلہ شکن حالات اور گہری ناامیدیوں میں بھی مصائب سے متصادم رہے۔ ظلمت میں بھی شمعِ اُمید روشن رکھی۔ ناسازگار حالات کے آگے سرنگوں نہ ہوئے۔ تدبر کی۔ عزم قائم رکھا اور بہر صورت ایک حوصلہ و ولولے سے بڑھتے رہے۔ اس لئے نتیجۃً قنوطیت کی جگہ رجائیت سے قریب رہے۔ لہٰذا میر کی سی بڑی یاسیت اور ظفر کی سی شکست خوردگی سے کبھی علاقہ نہ رہا کیوں کہ ان کی زندگی جہد و عمل کی حرارت سے کبھی خالی نہ رہی۔ عوامل کی ستم کیشی، حالات کی صبر آزمائی سے اتنا ضرور ہوا کہ وجود بہت حد تک سمٹ کر رہ گیا۔ لیکن اس کے باعث ایک مثبت اثر یہ ہوا کہ انداز و ادا میں ایک ہوش مندانہ وطیرہ اور ایک محتاط رویّہ آیا۔ خود احتسابی کے بعد موافقتِ حالات کی پہچان کا اور سمجھ کر چلنے کا انداز پیدا ہوا۔ اندازِ نگارش میں درد مندی اور جذبی کیفیت پیدا ہوئی۔

دُنیائے خارج کی اُفتاد ان پر اتنی بڑی تھی، حوادثِ وقت نے اس درجہ متاثر کیا تھا کہ اسلوب میں بے لگام تیزروی اور شوریدہ سلیقہ آہنگی نہ رہی۔ جرأت سعیِ آہنگ اتنی نہ کرتے کہ گویائی خارجی مظاہر سے اس طور متصادم ہو کہ بازگشت اپنی ہی دُنیا کو زیر و زبر کر دے۔ چنانچہ ان کی سنجیدہ طبعی صدائے سُبک روی کی اہل ثابت ہوئی۔ اس قدر کہ نطق زیرلبی اور معنوی اشارے ان کے طرزِ ادا کے اوصافِ جلیلہ ثابت ہوئے۔ لہٰذا ان کا فن شوروں کا ایوان نہیں ایک تقدس مآب آدابِ گفتگو کا گہوارہ ہے۔ جبلّی خوف زدگی نے ہر قدم پر اہتمام و احتیاط کی نفاست اور تفکر کی معنویت عطا کی۔ اس لئے ان کے فکر و فن کی سمت دل کو الفت سے زیادہ ہم کنار ہوئی۔ داخل سے گہری

وابستگی کے سبب ان کے ہاں نرمی اور گداختگی آئی۔ صنفِ غزل کی سی لطافت و حلاوت پیدا ہوئی۔ بیان واقعہ میں فن کارانہ ٹھہراؤ اور دروں بینی پیدا ہوئی۔ رمزیت، اشاریت اور جزرسی و نکتہ رسی کی صفات عالیہ سے جملہ فن متصف ہوا۔

بیدی کی یہ داخلیت پسندی اور یہ اندازِ تفکر دانشوری کی وہ روایت ہے کہ جس سے عہدِ جدید کے دانشورانِ عالم آج زیادہ منسلک ہیں۔ نفسیاتی دروں بینی عصرِ حاضر کا بنیادی میلان ہے۔ نئی اقدارِ حیات نے، سائنسی نظریات و افکار نے اور نفسیاتی گرہ کشائی کی نئی نئی روش نے زندگی اور متعلقات زندگی کی پچھلی ماہیت کو یکسر بدل کر رکھ دی ہے۔ ٹکنالوجی اور صنعتی عروج کے اس عہد میں انسان کا وجود لرزاں ہے۔ آدمیت کا فقدان ہوا ہے۔ شخصیت ٹوٹی ہے اور بے وجودی کا احساس ہوا ہے۔ چنانچہ آج کا انسان اپنی ذات کی بازیافت اور خود تجسس میں حیراں و سرگرداں ہے۔ صنعتی و سائنسی ترقیات کے زیرِ اثر خارجی عوامل نے ایسی بے بسی و بے وقعتی سے دوچار کیا ہے کہ احساس آگہی کے کرب میں مبتلا آدمی اپنے وجود کے داخلی اندھیروں میں بے جادہ و بے منزل بھٹک رہا ہے۔ ان ہی بنیادی ذہنی محرکات اور نفسی پیچ و خم کی جانب آج کے اہلِ دانش نے اپنی توجہ زیادہ مرکوز کی ہے۔ لہٰذا آج لاشعور کی زیریں لہریں اور دروں بینی کے عمل بہ یک ساعت اظہارِ فن کا زیادہ قابلِ توجہ وسیلہ ہیں۔ نفسیاتی طرزِ آگہی اور دروں نگہی نے نئے حقائق کی باز آفرینی اس ژرف نگہی سے کی ہے کہ روایتی اندازِ نظر کی سالمیت مجروح ہوئی ہے۔ ارادی فعل میں غیر ارادی محرکات کی کارفرمائی نے پردہ کشائی کی کہ انسان فی الحقیقت معذور محض ہے۔ حالات و عوامل اور اپنی نفسیات کا اسیر ہے۔ ارادی سعی در اصل غیر ارادی محرکات کی غلام ہے۔ بہ ایں ہمہ بصیرت کا سرچشمہ اور راحت کی آماجگاہ کوئی خارجی مظہر نہیں بلکہ اپنے اپنے دروں خانہ ہائے دل ہیں۔ تو کیا آدمی نفس، ذہن اور ظلمتِ داخل و دروں سے بھی جداگانہ اپنی کوئی حیثیت رکھتا ہے؟ ایسے اور اس طرح کے متعدد نفسیاتی اور داخلی مسائل ہیں جن کی گرہ کشائی کی جانب آج کے

دانشوروں نے زیادہ توجہ دینی شروع کر دی ہے۔

بیدی کے اوصافِ فن میں نئی دانشوری کی روایت بھی ہے اور اپنی فطری افتاد بھی کہ اپنا سلگتا ہوا وجود اور چوٹ کھائی ہوئی سہمی زندگی بھی ہے۔ وقت کے جوار بھاٹے میں متلاطم و لرزاں وجود بھی ہے۔ تخریبی قوتوں کی زور آزمائی بھی ہے شکست و ریخت کے پیہم مرحلے بھی ہیں۔ اس لئے ادراک کی قوت دروں خانۂ حیات کی طرف کھنچتی ہے اور ایک نئی دنیا سے احساس وجود میں آتا ہے۔ حالات اور قوانین فطرت سے نڈھال انسان اپنے وجود کو مزید نئے سرے سے سمجھنے کی کوشش میں دانشوری کی اس روایت سے جا ملتا ہے جو موجودہ عہد کی نئی حسیت کی دین ہے۔

شعور کی رَو کی روایت سے ہم رشتہ ہونے، داخلی جہت کی جانب مراجعت کرنے اور نفسیاتی گرہ کشائی کی طرف عالمانہ رویہ اختیار کرنے میں بلاشبہ جدید زندگی کے فطری عوامل نے ایک عالمی فنی صورت اختیار کی۔ لیکن اس جہت میں عالمی فکر و نظر سے گہری وابستگی بھی تھی وہ وسیع مطالعہ بھی تھا جو کبھی انہیں ہیگل سے کارل مارکس تک، سارتر سے پاس پرس تک، ہاتھورن اور پو سے او۔ہنری تک، فلابیر سے موپاساں تک، گورکی سے چیخوف تک اور کافکا سے ورجینا وولف اور سمرسٹ ماہم تک بھی لے گیا۔ بدلتی دنیا کے اندازِ نظر، مادّی و صنعتی ترقیات کے زیر اثر پیدا شدہ اقدار سے وابستہ کیا اور ایٹمک ایج کی نئی تہہ و بالائی کے خطرات سے بھی دوچار کیا۔ چنانچہ عالمی سطح کے انسانی مسائل اور نفسیاتی پیچ و خم کی سمت کی نئی دریافت نے نئی فکر و بصیرت عطا کی۔ بہ ایں سبب وہ اپنی حیات کے داخل میں حیات اجتماعی کے لرزاں سائے بھی دیکھنے کے اہل ہو سکے۔ تشکیک کا شائبہ اُبھر کر پھیلا۔ بے یقینی میں بھی یقین کی شمع روشن کرنا چاہی۔ عزم نو سے حالات کی ناسازگاری کو زیر قابو کرنے کی سعی کی اور ازسرِ نو دامن امید تھامنا چاہا۔ یہی چاہت اور وقت سے اونچا اُٹھنے کی سعی ان کے فنی محرکات ہیں۔

ان کا فنی رویّہ دشوار گزار راہوں پر چلنے کا رویّہ ہے۔ فضا میں کھلتی کھنچی ہوئی

ڈگر پر بے سہارا بھروسے اور اعتماد سے قدم بہ قدم چلنے کا رویّہ ہے۔ اس لئے ان کا رویّہ احتیاط بداماں بھی اور تحیّر انگیز بھی ہے۔ ان کے ہاں فنّی احتیاط دروں بینی سے پیدا ہوئی ہے۔ دروں بینی کا فن کارانہ عمل ایک پُرخطر عمل ہے۔ اس لئے اگر موضوع پر عبور حاصل نہ ہو اور اجزائے موضوع گھُل مل کر وجود کا حصّہ نہ بن چکے ہوں، اگر حقائق کا شعور بالیدہ اور فن پر درک و کمال حاصل نہ ہو تو دروں بینی کا یہ فن کارانہ عمل زحمت بھی اور پُرخطر بھی ہے۔

تہ داری، رمزیت اور دروں بینی کی فنّی روش موجودہ انسان کی ذہنی ترقی اور نفسیاتی محرکات کے تعلق کی بصیرت و آگہی کے باعث فی الاصل ارتقا پذیر فنی عمل ہے جو مادّی سطح سے ہوتا ہوا نفسیاتی خم و پیچ سے گزرنے لگا ہے فنّی نقطۂ نگاہ کے مطابق یہ ایک مشکل اور صبر طلب رویّہ ہے جو اکتسابی کم حسّی اور تجربی زیادہ ہے۔ جس کا انسلاک شعور کے اس مرحلے سے ہے جہاں باخبری اور عالمی آگہی وہ کرب عطا کرتی ہے جو دروں خانۂ حیات کو نتیجۃً زیر و زبر کئے دیتا ہے اس لئے لاشعور کی کارفرمائی کو خیال کے احاطے میں لانے کے لئے گہرے نفسیاتی مطالعے اور سنجیدہ فکری عمل کی ضرورت ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے جب فن کار عوامل کی کرب ناکی سے داخلیت کی طرف مراجعت کر سکا ہو۔ خود چوٹ کھائی ہو اور علم و عرفاں سے دروں خانۂ وجود کی انفرادیت کی تجریدیت کو سمجھنے کی سعی کر سکا ہو۔

راجندر سنگھ بیدی کے ہاں موضوع کی صداقت کے ساتھ عصری آگہی کا عالمانہ شعور بھی ہے اس لئے ان کی غم ناکی اور دردانگیزی غمِ محض اور دردِ محض ہو کر نہیں رہ جاتی بلکہ فکر و بصیرت کو نئی جلا بخشتی ہے۔ وجدانی سرخوشی اور روحانی تمانت اتنی عود کر آتی ہے کہ اندوہناک حالات کے ہاتھوں شکست خوردہ زندگی بھی جینے کا کوئی نہ کوئی جواز حاصل کر لیتی ہے۔ یاسیت بڑھتی ہوئی جہد و عمل کو انجام کار اس درجہ بیدار کر دیتی ہے کہ زندگی بہ داماں رجائیت کا رُخِ تاباں پیشِ منظر میں آجاتا ہے۔ حقائق کی تلخی میں بھی ایک رومانی طرزِ عمل شامل ہو جاتا ہے۔ لہٰذا حقیقت کی کرختگی اور تخیّل کی بادیہ پیمائی جب امتزاجی صورت اختیار کر لیتی ہے تو وہ فنی عمل ضع

ہوتا ہے کہ تاب و تبِ حیات اپنے جمال و جلال کے ساتھ جلوہ نما ہو جاتی ہے اور حیاتیاتی جذب و اثر اور قدر و تحرک اتنا پیدا ہو جاتا ہے کہ سپاٹ اور غیر کشش زندگی بھی نغمہ و نور کے وصف میں ڈھل کر ابدیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

وہ خود اپنے فنی عمل کے سلسلے میں اپنا مطمحِ نظر پیش کرتے ہیں:

"جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیّل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اسے احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔ میرے خیال میں اظہارِ حقیقت کے لئے ایک رومانی نقطۂ نظر کی ضرورت ہے بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچنا بجائے خود کسی حد تک ایک رومانی طرزِ عمل ہے۔ اس اعتبار سے مطلق حقیقت نگاری بہ حیثیت فن غیر موزوں ہے۔"

جدلیاتی مادیت کے شعور اور ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود بیدی نے موضوع کو فن پر قربان کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اپنے ہر عمل سے مطلق حقیقت نگاری سے اجتناب کیا۔ زندگی کی تلخ کامی، حقائق کی کرختگی کو جذبۂ احساس، تخیّل و تفکر اور ایک بالیدہ رومانی طرزِ عمل سے گوارہ بنانے کی سعی کامیاب کی۔ مشاہدے کے بعد حقیقت اور تخیّل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اسے احاطۂ تحریر میں لانا فن کارانہ عمل جانا۔ لہٰذا حقیقت اور مقصدِ محض کی نسبت وہ اندازِ عمل ان کے ہاں زیادہ اہم ہے کہ جس کے سبب فن، لطافت و نزاکت اور ہمہ گیر اثر خیزی کے ساتھ صورت گر ہوتا ہے۔ فن کی اساس اور دیگر لوازمِ فن پر ان کی توجہ اس قدر موضوع آمیز، فکر انگیز، رومان پرور اور لطیف ہوتی ہے کہ آرٹ کی علّتِ غائی کہیں مجروح نہیں ہوتی۔ آرٹ کے بنیادی منصب کو وہ ہمیشہ ملحوظِ خاطر رکھتے ہیں۔ کیوں کہ فن محض اظہارِ حقیقت کا نام نہیں بلکہ حقیقت کی بازیافت کا نام ہے۔ فی الجملہ شدّتِ احساس، جذبۂ پیچیدہ اور فکرِ رسا تخیّل کے بغیر حقیقت کی بازیافت ایسی نہیں ہو سکتی کہ فلسفہ و فکر، بصیرت و آگہی اپنی پوری تابانی اور اثر خیزی

کے ساتھ خلق ہوسکیں۔

بیدی کے یہاں احساس کی شدّت، جذبے کی پنہائی، تجربے کی بے پایانی اور نظر کی گیرائی عالمانہ فکر و نگاہ کو عارفانہ تزئین بخشتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کا فن ترا شیدہ الماس کی طرح ہے جس کی باطنی حلاوت اور خارجی زیبائی اپنے اندر ایک مقناطیسی کشش رکھتی ہے۔

ان کا فن تجربہ و مشاہدہ کے زیر اثر گہرے فکر و شعور کا فن ہے۔ حالات کے دوش پر لرزاں زندگی کی تعبیر کا فن ہے۔ یہ فن متعلقاتِ حیات اور اسبابِ زمانہ کے مابین رشتوں کی تلاش کا فن ہے۔ زمانہ کے ہاتھوں تجربہ و حوادث کی شکل میں جو کچھ ملا، وقت نے نشیب و فراز کی صورت میں جو کچھ بخشا، اثر خیزی کا رویہ جس طور ہوا درد کے جن رشتوں سے ملوث ہوتا گیا۔ ان ہی کی تزئین کی فنکارانہ سعی ان کا فن ہے۔ وقت کے تپتے ریگ زاروں میں انہوں نے عصری زندگی کے لرزاں سائے دیکھے تھے۔ جاگیردارانہ و سرمایہ دارانہ نظام میں بے بس و مجبور پایا تھا۔ جہل و توہم پرستی کے حصار میں مبتلا و محصور دیکھا تھا اور خود کو بھی حالات کی چیرہ دستی اور کرب دروں کے سبب ہر لحظہ ایسی ہی زندگی کا اٹوٹ حصہ متصور کرنے پر مجبور ہوئے تھے۔ اس لئے ان کی پیش کش زمانہ آگہی کا بھی ترجمان ہوئی اور خود آگہی کی بھی تعبیر بنی پر بیتی میں آپ بیتی اور آپ بیتی میں پر بیتی نمایاں ہوئی۔ شعور کی بالیدگی اور وقتِ آگہی نے اتنی دروں بینی اور تنوع بخشا کہ ایک ایک بیتی جگ بیتی بھی بنتی رہی۔ حقیقت کی گراں باری جب جذبہ و تخیل کی آمیزش سے فنی سانچہ اختیار کرتی تو عصری زندگی بہ مع جملہ صفات جلوہ گر ہو کر رہتی۔ چنانچہ ان کا فن عصری زندگی کا ترجمان بھی ہے اور فنی حسیّت کا علمبردار بھی۔ چوں کہ بہ وقت پیش کش وہ موضوع کے جمالیاتی عنصر کو ابھارنے میں بھی کامیاب ہوتے ہیں اس لئے ان کا فن موضوع کی صداقت اور صداقت کی اثر خیزی و ندرتِ بیان کا بھی فن ہے۔

بیدی کا فن ہنر مندی، صفائی اور رصع کاری کا فن ہے۔ طریقۂ پیش کش میں وہ اچھوتا انداز اختیار کرتے ہیں۔ ان کے سوچنے کا انداز، نکتہ اندازی کا سلیقہ

کچھ اس نوع کا ہوتا ہے کہ تحیر سامانی ذوق و شوق کو مہمیز کئے رہتی ہے۔ موضوع کے پیچ و خم ہی پر ان کی توجہ نہیں ہوتی بلکہ موضوع کی ماہیت کے مطابق انداز اور سلیقہ فن کاری اختیار کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ فن لطیفہ میں ان کی حیثیت محض ایک افسانہ گو ہی کی نہیں، ایک صنّاع کی بھی ہے۔ انہوں نے چند ایسے طریقہ ہائے فن وضع کئے ہیں جن کی مثالیں فن افسانہ میں شاذ ملتی ہیں۔ افسانہ نگاری میں جزئیات بینی کے انہوں نے جتنے فن کارانہ تجربے کئے ہیں، اتنے تجربوں کی اتنی خوب صورت مثالیں دوسروں کے یہاں نہیں ملتیں۔ باریک بینی اور جزرس نگی کے باعث اشیا اور مظاہر ان کے ہاں واقعات کی تزئین کرتے ہیں اور موضوع کی اثر خیزی میں زیادہ کام یاب ہوتے ہیں۔ اشاریت و رمزیت سے واقعاتی صداقت کو جتنی فکر خیزی وہ عطا کرتے ہیں اردو میں کرشن چندر کے ماسوا کوئی دوسرا فن کار نہیں کر پاتا اس مروجہ فن کارانہ عمل کو وسعت بخشنے کے علاوہ پہلی مرتبہ انہوں نے اردو افسانہ میں حسن تکرار یا TWIST کے فن سے تحیر انگیزی کے نئے فن کارانہ سلیقے کا اعادہ کیا۔ اپنی کئی اہم ابتدائی کہانیوں میں واقعات و حقائق کو اس فن کارانہ انداز سے ایک یا دو فقرے کی مدد سے ٹوئسٹ کیا کہ خیال کا وہ بنیادی محرک کہ جسے پیش کرنا مقصود افسانہ تھا، ہمہ جہت اثر خیزی کے ساتھ بروئے کار آیا۔ پہلے ایک جچا تلا فقرہ وہ دقّت نظری کے ساتھ خلق کرتے ہیں کہ ازاں بعد جس کی بنیاد پر پوری کہانی کا ڈھچر قائم ہوتا ہے، فضا نگاری و منظر کشی میں اسے گم کر دیتے ہیں اور جب وہ کلیتہً اوجھل ہونے کو ہوتا ہے کہ کہانی کے کسی مناسب مقام پر وہ فقرہ کبھی سوال بن کر، کبھی وردِ محض کا اشاریہ بن کر ہمہ وجود سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ اور قاری بے خود سا ہو کر غایت اشتیاق و تجسس سے کہانی کے بنیادی دھارے سے جا لگتا ہے۔ اولاً وہ کوشش کرتے ہیں کہ ان کا قاری جزوی معاملوں میں محو ہو جائے اور جب انہیں یقین ہو جاتا ہے کہ محویت بنیادی واقعہ کو فراموش کرنے لگی ہے تو وہ بڑی چابک دستی بلکہ غایت بے رحمی سے پہلے کہے گئے فقرے کو موقع و محل کی نزاکت کے ساتھ دہرا کر نہ صرف تحیر خیز کرتے ہیں بلکہ دل دہی دامن دل بھی کر دیتے ہیں۔

یہ اس لئے بھی ہوتا ہے کہ بیدی اکثر بہت ہی معمولی وقوعے کی بنیاد پر کہانی کا ڈھانچہ قائم کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھ پھیلا کر چلنے اور متوازی خارجی لہروں میں گم ہونے کے باعث ہوتا یہ ہے کہ وہ معمولی وقوعہ کہ جس کی بنیاد پر کہانی کی تعمیر ہوئی ہے، ذہنِ قاری سے لامحالہ محو ہونے لگتا ہے۔ یہ سہو نہیں بلکہ ارادی طور پر وہ کچھ ایسا وطیرہ اختیار کرتے ہیں کہ محو ہونے کا لمحہ لازماً درپیش ہو کیوں کہ عالمِ فراموشی میں یکایک کی چوٹ جو دھچکا پہنچا سکتی ہے وہ عرصۂ بیداری و باخبری میں نہیں پہنچا سکتی۔ چنانچہ بنیادی واقعہ سے دُور دور تک قاری کو بے راہ روی کرنے یا بہ الفاظِ دیگر رہِ مستقیم پر چلتی ہوئی قافلۂ حیات کی رہ زنی کے بعد اپنا لبادۂ رہ زنی اُتار دیتے ہیں، ایک معتبر رہادی کی طرح سامنے آجاتے ہیں۔ رہروانِ قافلہ کی سمت بدلتے ہیں اور بالآخر اس محلِ وقوعہ پر لے آتے ہیں جہاں وہی فقرہ اپنی ایسی بدلی ہوئی شباہت کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتا ہے جیسے کسی طشت پر سرِ دوش ہٹتے ہی کسی شعبدہ گر کے سامنے اس کے چشم و چراغ کے سر بریدہ آجائیں۔

اور اس دھچکا انگیز عملِ تکرار سے گونج یا واقعاتی بازگشت کہانی کے MAIN STREEM کو مزید طغیانی عطا کر دیتی ہے۔ غالب کی سی مختصر سامانی کنارِ آبِ دل کو اضطراب آسا کر دیتی ہے۔ در دِ لہو بن کر چشمۂ دل سے رسنے لگتا ہے اور ادیب اپنا مدّعائے فن توقع سے کہیں زیادہ حاصل کر لیتا ہے۔ یہ وہ رویّہ ہے جو اُردو افسانہ میں محض بیدی کا مخصوص رویّہ ہے جس کی تقلید ہونی ابھی باقی ہے یا شاید یہ سلیقۂ فن اپنی اس حدِ آخریں میں ہے کہ جس کی طرف مزید توجہ زیاں کارِ انفرادیت ہے۔

بیدی نے اپنے اس فن کارانہ رویّے کی توجیہہ اور اس امر میں اپنا نصب بیان کیا ہے ——

"اوا خر افسانہ میں TWIST بالارادہ لائی گئی ہے۔ پڑھنے والے کے تجربہ سے فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ ایک فقرہ افسانے کے شروع میں آیا ہے جسے بعد کی لفاظی اور منظر کشی میں گم کر دیا گیا ہے اور پھر اُسے دہرا کر نہ صرف ایک توازن قائم کیا گیا ہے بلکہ خیالات کے

تسلسل سے پڑھنے والے کے جمالیاتی ذوق کو آسودہ کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ "

داخلیت پسندی کے باعث بیدی کی توجہ قاری کی نفسیات کی زیریں لہروں کی جانب زیادہ ہوتی ہے۔ اس قدر زیادہ کہ قاری، فن کار کے فکر و احساس کی گرفت سے کلیتہً آزاد نہیں ہوتا۔ اس لئے جب ناظر فن کار کے احساس کی لہریں متوازی رُخ اختیار کر لیتی ہیں تو فن کار حاکمانہ رویّہ اختیار کر لیتا ہے۔ اپنے احساس و فکر کے تابع کر کے واقعاتی دائرے میں پھیلتا، سمٹتا اعجاز و نگی سے کام لیتا بڑھتا ہے۔ کبھی عمداً سُست رَو، کبھی تیز رفتار ہو جاتا ہے۔ لہٰذا فن کار کے ذہنی تحرک کے ساتھ قاری کا ذہن بھی فعال و متحرک ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ یہاں تک کہ اکثر ایک خواب کی ادغام کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور اس طرح فن کار قاری کو تجربیں ڈال کر فکر خیزی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ فکر و خیال کے لئے جو فضا تیار ہو جاتی ہے وہ تاثر کی ہمہ جہتی کی فضا بن جاتی ہے۔ واقعاتی تجربے سے مناسب فن کارانہ فائدہ اُٹھانا بیدی بہ خوبی جانتے ہیں۔ واقعات کے تمام پہلوؤں پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں اور ہر پہلو کی معنویت سے اپنے بُنیادی خیال کو مزید توانائی بخشتے ہیں۔ عبارت آرائی بھی کرتے ہیں۔ ایک فقرہ محض کو مختلف واقعاتی دھارے سے مختلف نوعیت کے ساتھ منسلک کر کے زندگی کے کسی غیر معمولی فلسفہ یا کسی ناگزیر حقیقت کو واضح کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ در آں حالیکہ ابتدا میں اس ایک فقرے کی اہمیت قطعی قابلِ لحاظ نظر نہیں آتی۔ لیکن وہی فقرہ جب مناسب سچویشن میں دو ایک بار اچانک سامنے آجاتا ہے تو اثریت زیادہ گہری ہو جاتی ہے۔

اس انداز فن کاری کی مثالیں ان کے دو افسانے 'من کی من میں'، اور 'گرم کوٹ' میں زیادہ واضح صورت میں پیش ہوتی ہیں۔ "من کی من میں" کا مرکزی کردار، مادھو خدمت خلق کا بے پایاں جذبہ رکھتا ہے۔ حتّٰی کہ اکثر گھریلو ذمّہ داریوں کو فراموش کر کے مائل بہ خدمت ہو جاتا ہے۔ اس امر میں وہ نفسیاتی طور پر بے بس اور مجبور ہے

کیوں کہ کسی شخص کا دُکھ اس سے سہا نہیں جاتا۔ زیور بنانے کے لئے جو روپے اس کی بیوی کلکارنی نے اُسے دیئے تھے، امبو بیوہ کی غیر معمولی حالت کی نذر ہو گئے۔ اب اس کی واپسی پر ٹھنڈی رات میں کلکارنی اس کی مدھم، معصوم التجا پر بھی دروازہ نہیں کھولتی اور غیر ارادی طور پر دونوں دو طرف نیند کی آغوش میں چلے جاتے ہیں۔ اس اتفاقیہ غفلت سے مادھو نمونیا کے شدید حملے کا شکار ہو جاتا ہے۔ کلکارنی لرز اُٹھتی ہے۔ موت سے پہلے مادھو کی زبان سے ایک بار مزید وہی کلمہ کہ جسے سُن کر کلکارنی چراغ پا ہو جایا کرتی تھی، بڑی کرب انگیز۔ فضا میں ادا ہوتا ہے۔
"کسی بہن بھائی کو دُکھی دیکھ کر ...."

کہانی کے تناظر و تسلسل میں آخرش وہی فقرہ حالات کی ستم کیشی سے نئی ہمہ پہلو تاثیر حاصل کر کے خشر بہ داماں ہو جاتا ہے۔ پہلی مرتبہ کلکارنی ایک ناقابلِ برداشت درد سے دوچار ہوتی ہے۔ اس کی آنکھیں بے اختیارانہ نمناک ہو جاتی ہیں۔ وجود درد پشیمانی سے مضطرب ہو جاتا ہے۔ ایک مخصوص دردمندی میں مبتلا ہو کر وہ یکایک روپوش ہو جانے والی، امبو بیوہ کی بے چارگی اور عفت مآبی کو غایت جذباتی انداز سے محسوس کئے بغیر نہیں رہتی۔ چنانچہ ہمہ گیر دردمندی کے پیدا کرنے کا اس قدر اچھوتا انداز سامنے آجاتا ہے کہ کہانی عام ڈگر سے ہٹ کر ایک ارفع منزل پر آجاتی ہے۔ معمولی سچائی اپنے واقعاتی تناظر میں غیر معمولی بن جاتی ہے۔ فن کاری کی اعلیٰ سطح فی الاصل یہی ہے کہ عام قدریں ابدی معنویت اختیار کر لیں۔

"گرم کوٹ" میں جو ایک جذباتی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کو زیادہ موثر اور شدید کرنے میں بیدی نے لفظی ٹوئسٹ سے کام لیا ہے۔ اگرچہ یہ ٹوئسٹ محض دو جگہ آئی ہے اور وہ بھی نام اور کیفیت کی ذرا تبدیلی کے ساتھ۔ لیکن اس انداز سے جذبی کیفیت حُسنِ تکرار کے باعث دوچند ہوئی ہے کہ واقعاتی کل کا نقش ذہن پر مرتسم ہو جاتا ہے۔ درد کی ایک عجیب لذت آمیز لہر اُٹھتی ہے جس کی کیفیت کا اظہار مجرداً ممکن نہیں۔

ایک خوب صورت جذبہ ودل کا ایک غریب کلرک ہے اور کچھ اتنے ہی خوبصورت دل ودماغ کی احساسِ ذمّہ داری اور جذبۂ وفا سے مملو اس کی شریکِ زندگی ہے اور دو شوخ، معصوم پیارے بچے ہیں۔ چھوٹی سی دُنیا ہے۔ لیکن بے حد دل آویز ہے ذمّہ داری کی کلفتیں ہیں لیکن از حد کیف پرور اور سُرور انگیز ہیں۔ معاش کی صبر آزما مشکلات ہیں لیکن ہر دو جانب کے جذبۂ ایثار نے سب کچھ بظاہر آسان و گوارہ بھی کر رکھا ہے۔ برسوں کا بوسیدہ ایک کوٹ ہے جو جا بجا تار تار ہو چکا ہے۔ اس کی بیوی شمّی چاہتی ہے کہ اس کی جگہ کوئی نیا کوٹ بہر قیمت بن ہی جانا چاہیئے۔ وہ چاہتا ہے کہ اس تنگ دستی میں تو یہی بہتر ہے کہ اُسے بس برابر رفو کئے جاتے رہنا چاہیئے۔ رفو کرتے ہوئے اکثر شمّی کی آنکھیں پُر آب ہو جاتی ہیں اور وہ پشیمان ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ دونوں کو اپنی بے چارگی پر درد آمیز ہنسی بھی آتی ہے چنانچہ ایک روز پاس کھڑی ہو کر کوٹ کے بوسیدہ حصے کو ذرا کھینچ کر ازراہِ تفنن وہ ہنسنے لگتی ہے اور اس لئے ایک فقرہ جنم لیتا ہے۔

'وہ شمّی کا ہنسنا اور میرا پھٹا کوٹ'

بڑے جتن سے ایک دس روپے کا نوٹ پس انداز کیا جاتا ہے۔ بچّوں کے لئے مٹھائی، پشپا منی کے لئے گُڑیا اب بھی لانا ہے اور بہر صورت کوٹ کے لئے ایک ٹکڑا اور سٹر کا بھی۔ اس روز کی اس ساعت میں ایک ہمہ تمی ہے بڑے جذبے اور جوش کے ساتھ اپنی چھوٹی سی دُنیا کی چھوٹی چھوٹی آرزوؤں کو سنبھالے کلرک بازار پہونچتا ہے اور اشیاء سستی خریدتا ہے اور جیب پیسے ادا کرنے کو اپنی جیب میں ہاتھ ڈالتا ہے تو ہاتھ خالی باہر آجاتا ہے وائے نصیب وہ نوٹ جانے کہاں گر گیا تھا۔ دفعتاً ارمانوں کی پوری عمارت منہدم ہو جاتی ہے۔ رات گئے تاخیر سے گھر پہونچتا ہے۔ متفکر اور چشم براہ شمّی کو تھیلے سے نکلے خالی ہاتھ دیکھ کر صورتِ حال سے فی الفور آگاہ ہو جاتی ہے۔ اتنی سستی مگر گراں قدر دُنیا لُٹ چکی تھی۔ ایک لطیف سا ردِّ عمل ہوتا ہے۔ نیکی و راستی کے قدروں کے خلاف ایک جذبۂ وفا عود کر آتا ہے،

دوسرے دن زرادی طور پر کلرک اسی اسٹاف بکاب میں بات ہے۔ جہاں جاتے ہوئے احتراز کیا کرتا تھا۔ کچھ سامانِ معیشت ہو تو اسے بھی داؤ پر لگا دینا چاہتا ہے کہ عین بے خیالی میں ہاتھ کوٹ کی جیب میں چلا جاتا ہے۔ سرسراہٹ شروع ہوتی ہے۔ پھٹے استر کے ایک کونے سے لگا گم شدہ نوٹ مل جاتا ہے شاید قدرت اُسے جوئے کھیلنے کی ترغیب دینا چاہتی ہے۔ چنانچہ وہ مرضیٔ قدرت سے بغاوت، انحراف کرتا ہوا دامن بچائے واپس چلا آتا ہے۔ سمٹی بے تابی سے اس دس روپے کے نوٹ کو تھام لیتی ہے۔ اُسے اسی وقت گھر پر چھوڑ کر بازار چلی جاتی ہے۔ بازار میں اس نے دوسری کوئی چیز حاشانہ خریدی، محض ایک ورسٹڈ کا کپڑا لئے لوٹ آئی۔ بنڈل کھلا۔ پشیمانی کے گنیا ماپ بھتے نہ بچوں کے لئے مٹھائی۔ بچو رو پڑا۔ پشیمانی چشم پر آب ہوئی اور اس لئے دوسرا فقرہ ذرا بدل کر یوں ختم لیتا ہے۔

وہ پشیمانی کا رونا اور پھر اپنا کوٹ۔

آخری فقرہ پُرانے سے نئے کوٹ تک کی کش مکش کا فن کارانہ اشاریہ بن جاتا ہے۔ پُرانا کوٹ کیف پرور، لذت اندوز ہنسی و تمسخر کا باعث تھا تو نیا کوٹ خراج تھا آنسوؤں کا۔ احساسِ ماندگی اگر پُرانے کوٹ سے وابستہ تھا تو احساسِ زیاں نئے کوٹ سے ہم رشتہ ہوا۔ زخم ہر حال میں ہرے رہے۔ فنی جدّت اور فن کارانہ بصیرت کی اس سے بڑی مثال اور کیا ہو سکتی ہے۔

بیدی کی دو ایک کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں ایک کے بجائے دو نقاطِ عروج نمایاں معلوم ہوتے ہیں۔ کش مکش دو قسطوں میں اپنا سفر پورا کرتی ہے اس لئے کش مکش کی نوعیت میں بھی تغیر پیدا ہوتا ہے۔ کیوں کہ جب پہلی کش مکش ایک اوج پر آجاتی ہے تو دوسری کش مکش واقعاتی تبدیلی کے ساتھ از سرِ نو شروع ہوتی ہے اور اس لئے لامحالہ پہلی، دوسری سے مختلف ہو جاتی ہے کیوں کہ وجہ کش مکش وہ نہیں رہتی جو پہلی کی ہوتی ہے جیسا کہ معلوم ہے کہ اگر کشاکش ایک مخصوص ارتقا پر آکر رُک جائے تو اس مخصوص نقطۂ ارتقا کو نقطۂ عروج

ہی کہیں گے۔ اس لئے اگر ارتقاء کی دو منزلیں ہیں تو فی الجملہ وہ دو منزلیں دو نقاط عروج کا باعث ہوں گی۔ بیدی کے ہاں جزو کو کل پر بسا اوقات زیادہ ترجیح دینے کے سبب سے بھی ایسے مرحلے درپیش ہوتے ہیں۔ لیکن اگر موضوعاتی طور پر ارتقائی عمل میں خلا پیدا ہو جائے تو اسے ناقابلِ عفو فنی خامی کہا جائے گا اور اگر موضوع کی جگہ جزئی کش مکش ارتقاء کی صورت اختیار کر لے تو یہی کہا جائے گا کہ فن کار نے اپنے موضوع کے ساتھ انصاف نہ کیا اور یہ دوسری خامی بیدی کے دو افسانے 'گرم کوٹ' اور 'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں نمایاں ہے۔

'گرم کوٹ' میں تمہید کے بعد کش مکش اس وقت شروع ہوتی ہے جب ایک دس روپئے کا نوٹ جو ایک غریب کلرک کے ارمانوں کی ایک پڑی دنیا ہے، گم ہو جاتا ہے۔ ارمانوں کی سستی مگر گراں بہا دنیا لٹ جاتی ہے تو شدتِ اضطراب سے دنیائے احساس زیر و زبر ہونے لگتی ہے۔ غمناک مرحلے لحہ بہ لحہ جزو رسی سے زیادہ شدید ہوتے جاتے ہیں اور جب بہت ہی شدت اختیار کر لیتے ہیں تو گم شدہ نوٹ اچانک مل جاتا ہے اور کش مکش یک بیک تمام ہو جاتی ہے۔ وہ جگہ بلاشبہ نقطۂ اوج متصور ہوتی ہے۔ مگر اہلِ نظر جانتے ہیں کہ گرم کوٹ کا موضوع دس روپئے کا نوٹ نہیں ہے بلکہ بجائے اس کے ایک گرم کوٹ ہے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ بیدی جزوی کش مکش میں اس حد تک مستغرق ہو جاتے ہیں کہ اس جزوی کش مکش کا ارتقا جملہ افسانے کا ارتقا متصور ہونے لگتا ہے جب کہ فنکار کو موضوعِ افسانہ پر زیادہ توجہ دینی چاہیئے نہ کہ مقابلتاً جزئیات پر زیادہ۔ بنیادی کش مکش کا رشتہ بہرصورت موضوع ہی سے ہونا چاہیئے۔ لیکن اس افسانے میں ایسا نہیں ہے۔ افسانہ نگار نے آغاز کے معاً بعد گرم کوٹ سے زیادہ ایک دس روپئے کے نوٹ اور اس کے گم ہو جانے کے مرحلے پر اپنی توجہ مرکوز کی۔ اس لئے نوٹ کے مل جانے کے بعد کی منزل اختتامِ افسانہ کی منزل معلوم ہونے لگتی ہے اور ساتھ ہی موضوع کی عدم تکمیل کی وجہ سے ایک تشنگی کا احساس ہونے لگتا ہے یہ احساس فن کار کے اندر بہر طور موجود رہتا ہے۔ اس لئے وہ ٹھہرتا نہیں مزید تیز گام

ہو جاتا ہے اور اس تیز گامی کے باعث کش مکش کی صورت بدلتی رہے۔ ایک نئی کش مکش شروع ہو جاتی ہے۔ فن کار بوسیدہ گرم کوٹ کو ذہن میں رکھ کر اس وقت تک محو خرام رہتا ہے جب تک کہ نیا گرم کوٹ دست یاب نہیں ہو جاتا اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ فی الاصل افسانہ "گرم کوٹ" میں دو نقاطِ عروج ہیں ایک اس نوٹ کے مل جانے کے بعد کی منزل اور دوسرا نئے کوٹ کے لئے بالآخر کش مکشِ شدید کے بعد ورسٹڈ خرید لینے کی منزل۔

لیکن کیا کیجئے کہ اس لطیف خامی یا مروجہ اصول فن کاری کے خلاف جانے کے باوجود موضوع کو بہر صورت فن کار نے ذہن تازی سے محو نہ ہونے دیا اور ایک کہانی میں بیک وقت دو کہانی کی لذت کو اس چابک دستی سے ہم آمیز کیا کہ فن کاری کا یہ رویہ ایک اچھوتا اور ایک اجتہادی رویہ بن گیا۔ کہانی وضع کرنے کا مفروضہ کوئی حرفِ آخر مفروضہ نہیں۔ تاثیر کی ہمہ جہتی اصل فن کاری ہے اور اس ہمہ جہتی میں بیدی بدرجہ اتم کام یاب ہوئے ہیں۔ اس لئے "گرم کوٹ" اردو کے چند کام یاب ترین اور ناقابلِ فراموش افسانوں میں ایک ہے اور آج بھی بیشتر ناقدین ادب انہیں گرم کوٹ کے توسط سے ہی زیادہ قابلِ لحاظ جانتے ہیں۔

دوسرا افسانہ بڑے کینوس پر مبنی "اپنے دکھ مجھے دے دو" ہے جس میں دو نقاطِ عروج نمایاں ہیں۔ دو ذی نفس و دو شریکِ زندگی کے درمیان دکھ کے مساوی منقسم ہو جانے کا مرحلہ جس کا اساس موضوع ہے۔ ظاہر ہے ایسے دو شریکِ غم اس درجہ ہم رشتہ ہوتے ہی ہیں یا ہونے ہی چاہئیں کہ ایک کا غم دوسرے کا بھی غم بن جائے۔ اس لئے قصہ یوں ہے کہ ایک نو بیاہتا جوڑا ہے ایک سرتاپا محبت اور سرتاپا ایثار معصوم و نیک سیرت لڑکی ہے۔ ایک سرتاپا مادہ اور سرتاپا جنس ناتجربہ کار نوجوان ہے۔ شبِ اوّلیں ہی میں وفورِ جذبہ سے بے تاب ہو جاتا ہے لیکن دوسری طرف سے مقابل کے ہیجانی و شوریدہ جذبے کو ایک بے پایاں نرمی و گداختگی سے متوازن کرنے کی کارفرمائی کی الوقت شروع ہو جاتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اس کا شریکِ حیات کن غیر معمولی حالاتِ ناساعد سے دوچار ہے۔ اس لئے

غایت ہمدردانہ رویّے سے اُسے اُسی رُخ پر ڈال دینے میں کامیاب ہوتی ہے تھوڑی ہی دیر میں جذبۂ دفور میں غم انگیز مرحلے دخیل ہو جاتے ہیں اور جب وہ اپنے حالاتِ ناگفتہ بہ کے گراں احساس کے زیر اثر بہت ہی غم زدہ اور نم دیدہ ہو جاتا ہے تو معاً اسی وقت وہ اَن پڑھ، معمولی سی مگر پاکیزہ صفت لڑکی کوئی شے کرا مانگ لینے کا وچن چاہتی ہے۔ وائے ستم کیشیٔ مادہ زدگی کہ وہ مادہ زدہ نوجوان بڑے تذبذب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ سوچتا ہے جانے وہ کیا مانگ لے گی کہ معاشی تنگ دستی سدِّ راہ ہو اور شبِ اوّلیں کا وعدہ ایفا نہ ہو سکے۔ تاہم طوعاً کرہاً بعد اِصرارِ پیہم اسے وچن دینا ہی پڑتا ہے تو وہ جس نے کوئی علم کسی کتاب سے حاصل نہیں کیا تھا، ایک درد آمیز والہانہ انداز اور غایت سپردگی سے اس کے ہاتھ اپنے گال پر رکھتی ہے اور ذرا قریب ہو جاتی ہے اور سرگوشی کے سے انداز میں کہتی ہے ——— "اپنے دُکھ مجھے دے دو ....!"

گو بخت اور عرصۂ کشاکش میں مبتلا فضا یکا یک ایک راحت آمیز عالمِ سکوت و قرار میں آ جاتی ہے۔ کش مکش کچھ عجیب و غریب اور ناقابلِ یقین مرحلے پر آ کر تمام ہو جاتی ہے۔ کون نہیں کہہ سکتا کہ وہ مرحلہ بلاشبہ ایک کش مکش کے نقطۂ عروج کی منزل ہے۔ لیکن توجہ دیجئے کہ موضوع کیا ہے۔ موضوع ہے دو ذی حیات وابستہ کے درمیان دکھوں کا مساوی منقسم ہو جانا اور جو منزل آئی ہے وہ منزل محض ایک کے دُکھ ایک سے لینے کی منزل ہے۔ آخر اس ایک کے اپنے دُکھ کی بھی تقسیم ہونی ہے کہ مساویانہ مرحلہ درپیش ہو اس لئے فن کار مزید اس سچویشن کی جستجو میں سرگرداں ہو جاتا ہے جہاں واقعاتی کل اس درجہ پر آ سکے کہ جس کے دُکھ رہ گئے تھے فراخدلانہ اس کے بھی بانٹ لئے جائیں۔

نوجوان صنفِ لطیف کی اس دالانہ مزاجی و اخلاصِ گراں مایہ سے متاثر بھی شکوک بھی ہے۔ سوچتا ہے بوڑھی، پُرانی عورتوں کا کوئی رٹا ہوا فقرہ ہوگا جسے اس کے سامنے کسی معنویت کے احساس کے بغیر دُہرا دیا گیا۔ چنانچہ فن کار اس تشکیک کے زیر اثر عرصہ بیس بائیس برس تک اسے مبتلائے آزمائش رکھتا ہے۔ قرض ادا

محبت کے درمیان منقسم ہوتے اس طرح دکھاتا ہے کہ اس کا وجود بکھر کر رہ جاتا
ہے پھر بھی باوجود ضعف اور تکان کے حرفِ شکایت زبان پر نہیں۔ روح تشنہ
اور دل بوجھل ہیں کہ اس کے اپنے دُکھ کا کوئی شریک نہیں۔ خدمت گزاری اور
احساسِ ذمّہ داری نے اسے اپنی جانب توجہ کی مہلت ہی نہ دی۔ نوجوان، جو اب
ایک سن رسیدہ مرد ہے گھریلو ذمّہ داریوں سے بے پروا، اپنی توجہ اس سے ہٹا کر
بازارِ حُسن کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور اس لئے ایک دن جب بادل گھر آئے تھے
اور وہ شاہدانِ بازاری کے یہاں جانے کو تیار کھڑا تھا کہ اس کی وہ شریکِ غم کہ جس نے
کوئی علم کسی کتاب میں نہ پڑھا تھا، اپنے بکھرے وجود کو سمیٹ کر، ظاہری آرائش
سے خود کو سنوار کر پہلی بار اس کی راہِ تعیش میں حائل ہو جاتی ہے۔ خاموش کھڑی سراپا
سوال بن جاتی ہے۔ حیرت اور غایت حیرت سے وہ اس کی طرف دیکھتا اور دیکھتا
رہ جاتا ہے۔ اتنے برسوں بعد خود کو آراستہ کرنے کی فرصت اسے آج ملی تھی۔
اس کے تمام دُکھ سمیٹتے، اس کے اپنوں کی خدمت گزاری اور اس کے تعلق کی
دیگر ذمّہ داریوں میں وہ اس طور غلطاں رہی کہ اپنی آرائش اور اپنی راحت کا کبھی اسے
خیال ہی نہیں آیا۔ ذمّہ داریوں سے بہرہ ور ہوتے رہنا اس نے اپنا مقصدِ زندگی جانا
لیکن ایک طویل عرصے کے بعد معلوم ہوا کہ راہِ اخلاص میں سب کچھ لٹا کر بھی وہ بے
وقعت رہی۔ جس کی خاطر سب دُکھ جھیلے وہی دل کی وادی سے دور ہوتا چلا گیا۔
احساسِ گراں سے افتاں و خیزاں ہوئی۔ ایک آخری مرتبہ از سرِ نو بکھرے وجود کو سمیٹا،
حد سے کہیں زیادہ خود کو مزین کیا اور ایک نہایت کمزور دریدہ داماں پاسبانِ حق کی
طرح شہِ نامہرباں کے سامنے آ کھڑی ہوئی۔ صورتِ حال ایسی غیر متوقع تھی کہ
استفہامیہ نظریں اس پر اُٹھیں۔ شباب و توانائی کا کارواں اسے چھوڑ کر بہت
دُور جا چکا تھا۔ کچھ بھی احساسِ مدافعت کا باقی نہ تھا۔ صرف وجود تھا کہ لرزاں تھا،
تڑپ تھی کہ شدید تھی، آنکھیں تھیں کہ پُرنم تھیں۔ راہِ حق کا سپاہی کمزور، شہ جولر،
صاحبِ اختیار۔ یہ صورت بغاوت کی تھی، خود ترحمی کی تھی کہ سراسر خود شعلگی کی تھی۔
جو کچھ بھی تھی ایسی تھی کہ جذبۂ خوابیدہ بیدار ہوا۔ فراموشی یاد کے ایوانِ انشا میں لے آئی

رُخسار پر لرزاں دو موتی نے احساس کو مہمیز کیا کہ اس نے بھی تا ہنوز وہ عہد کیوں نہ کیا جو اس نے شبِ اوّلیں میں کیا تھا۔ وہ تا دمِ حال ایفائے وعدہ پر عمل پیرا رہی جس کا بدل اس نے اسے کیا دیا۔ احساسِ پشیمانی مرد کا جاگ اُٹھا اور وہ منزلِ انجام آئی جہاں دُکھ کے برابر منقسم ہو جانے کا مرحلہ درپیش ہوا۔ وہی منزل تمام کشاکشوں کی آخری منزل ہے یا دہی جملہ موضوع افسانہ کا نقطۂ اوج ہے۔

لیکن اگر افسانہ گو ابتدائی کش مکش کو حدِ اعتدال پر رکھنے کی سعی پر کاربند ہوتا۔ کسی ایک جزوِ واقعہ پر توجہ اتنی مرکوز نہ کی ہوتی تو ابتدائی کش مکش کے تمام کا احساس نہ ہوتا کہ دو کشاکش اور دو نقاطِ عروج وجود میں آتے۔ اگرچہ جو کچھ بھی ہے تقاضائے موضوع کے منافی نہیں۔ بلکہ یہ کہنا بھی عبث نہیں کہ آخری کش مکش اور آخری ارتقا رتاثیر کی ہمہ جہتی کا ضرور باعث ہیں۔ لیکن جتنی کہ وحدتِ تاثر کو پیدا ہونا تھا اتنی وحدت پیدا نہیں ہوئی اور اس لئے رفتارِ واقعہ کی یکسانیت میں لازماً فرق آجاتا ہے۔ یہ فن کار کی چابک دستی ہی ہے کہ باوجود اس کے علّتِ غائی افسانہ کو زیاں نہیں پہونچا اور قبولیتِ عام وخاص میں فرق نہیں پڑتا بلکہ چند مقبول ترین افسانوں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔

فی الحقیقت یہ دو تذکرہ افسانے صنّاعی و مرصع کاری کی وہ دو رفعتیں ہیں جن میں مروجہ اصول فن کاری سے لاشعوری طور پر احتراز کیا گیا ہے۔ اس لئے یہ کہانیاں مروجہ سیدھ میں نہیں چلتیں اور نہ ہی ایک منصوبہ بندی کے ساتھ کنارِ جمنا کی تلاش میں کسی تاج محل کی تعمیر کی سعی ارادی ہیں۔ بلکہ چند فکری و نفسی لہریں ہیں جن کے مطابق واقعات نے فنّی صورت اختیار کی ہے۔ یہ مرحلے مشکل ترین مرحلے ہیں جہاں ذرا سی عدم بیداری بڑے خسارے کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتی تھی۔ ایسے پُرخطر مرحلے میں اگر فن کار پُوری طرح بیدار نہ رہے، اگر واقعاتی نہج پر اس کی پوری توجہ نہ ہو تو موضوعِ اصل مجروح ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ایسی حالت میں یقیناً کہانی بے اثر اور غیر حقیقی ہوئے بغیر نہیں رہتی لیکن فن کار کے ہوش مندانہ طریقِ کار اور فن کارانہ چابکدستی نے اثر خیزی کو محض زائل ہونے ہی سے نہیں بچایا بلکہ فکر خیزی و بصیرت افروزی کو قطعیت بھی عطا کی۔

تصنیف و تخلیق ایک اضطراری نہیں، ایک غایت ذمّہ دارانہ فعل ہے۔ بیداری

اس ذمہ داری سے حتی الوسع بہرہ مند ہوتے ہیں ۔ موضوع کے تعلق کی بنیادی فکر جب تک پوری طرح ذہن وشعور میں تحلیل نہیں ہو جاتی ہے وہ اسے معرضِ وجود میں نہیں لاتے یہی وجہ ہے کہ مہینوں بلکہ برسوں کوئی موضوع خیال کے احاطے میں اپنے مختلف رخوں کے ساتھ گردش کرتا رہتا ہے یہاں تک کہ جب تک کہ پیش کش کے انداز اور دیگر متعلقہ منصوبہ بندی پر غور وفکر نہیں کر لیتے اور وہ اہم توجہ کش فقرہ سوچ نہیں لیتے کہ جس کی بنیاد پر کہانی کھڑی ہو سکے ، وہ تخلیق کی ہیجانی کیفیت کو زیرِ قابو رکھتے ہیں بلکہ سعی کرتے ہیں کہ بنیادی وابتدائی فقرہ کی اساس اتنی مضبوط اور پائیدار ہو کہ وہ کہانی کے پورے بار کو سہار سکے ۔ اس ضمن میں وہ ایک ایسے دور اندیش معمار کی طرح ہیں جس کی توجہ بنیاد کی پہلی اینٹ ہی کی جانب زیادہ ہوتی ہے کہ اگلی تمام اینٹوں کو مستحکم بنیاد مل سکے ۔ علاوہ ازیں ان کی کہانیوں میں ابتدائی ہوش مندی کے سبب آغاز ہی میں ایسی تحیرخیزی ملتی ہے کہ جس کی بدولت قاری نامحسوس جذبے کے ساتھ واقعہ کی آخری کڑی تک پہنچنے کے لئے خود کو معذور ومحض پاتا ہے ۔ چنانچہ پلاٹ سوجھ جانے کے بعد بھی وہ اس وقت تک کہانی شروع نہیں کرتے جب تک کہ وہ ابتدائی عبارت نہ سوجھ جائے کہ جو درج افسانہ سے پوری طرح ہم آہنگ ہو سکے ۔ ان کی تقریباً تمام کہانیوں میں ابتدائی فقرہ اس طرح بڑے غور وفکر اور جملہ فضلے افسانہ کو ملحوظ رکھ کر وجود میں آتا ہے کہ بہت شروع ہی میں ایک تجسس قاری کے ذہن میں جنم لے لیتا ہے ۔

" دس منٹ بارش میں " کی ابتدا یوں ہوتی ہے ۔

"........ ایڈیجرروڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہا ہے ۔ یوں دکھائی دیتا ہے جیسے کوئی کشادہ سا راستہ کوئلے کی کان میں جا رہا ہو ۔"

ایڈیجرروڈ کا شام کے اندھیرے میں گم ہونا، یوں حدِ نگاہ تک دھندلا ہوتے جانا کہ جیسے کوئی کشادہ سا راستہ کسی کوئلے کی کان میں جا رہا ہو ۔ ایسا غیر معمولی شاہدہ ہے، ایسا تحیرخیز بیان ہے کہ لامحالہ قاری کچھ اور دیکھنے کو آگے بڑھنا چاہے گا اور جیسے جیسے بڑھتا جائے گا، از خود سلسلۂ تجسس ہوتا جائے گا۔

گرفت افسانہ نگار کی مضبوط ہوتی جائے گی۔ یہاں تک کہ قاری کو اپنے آپ کو افسانہ نگار کے حوالے کر دینا ہوگا۔ قاری کی یہ سپردگی فن کاری کی وہ منزل ہے جس سے آگے کوئی اور منزل نہیں ہوتی۔ مستزاد یہ کہ وہ فقرۂ ابتدائیہ وجہ شعبدہ بازی نہیں بلکہ اُس رمز و بصیرت کا مظہر ہے کہ جس کے پس پردہ کہانی کا جملہ وجود اغماز کرتا محسوس ہوتا ہے وہ اندھیرا کہ جس کا ذکر ہوا ہے وہ ہے کہ جو روشنی اور مادّی جگمگاہٹوں سے ہو کر آیا ہے اپنے دامن میں ہوس و سیہ کاری کی ایسی ظلمت رکھتا ہے کہ جس کی ترجمانی کوئلے کی کان کی اشاریت ہی سے ہو سکتی ہے۔ افلاس، نکبت، جنس و ہوس کی تاریکی کوئلے کی کان کی اشاریت و علامت سے بخوبی عیاں ہے۔ چنانچہ واقعہ کے ابتدائی ابہام کی مناسبت سے کہانی ایک مخصوص صورت اختیار کرتی جاتی ہے اور اپنے ہر موڑ پر قاری کی نفسیات سے گہرا علاقہ رکھتی ہے۔

"گرہن" کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

"روپو، شبو، کیتھو اور منا ـــــــ ہولی نے اساڑھی کے کالستھوں کو چار بچے دیئے تھے اور پانچواں چند ہی مہینے میں جننے والی تھی۔"

انداز غیر رومانی اور غایت حقیقت پسندانہ ہے۔ لیکن ان فقروں میں جو واقعیت کا رمز پوشیدہ ہے وہ ایک ایسی حیرت و تجسس کا باعث ہے کہ قاری پہلی نظر میں بیان کو کسی انسانی تنفس سے انسلاک کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ ہولی، جس نے چار بچے جنے تھے، پانچواں جننے کو تھی اور جسے شاید اسی لئے رکھا گیا تھا کہ مالکان کے لئے سال بہ سال بچے دیتی رہے، ایک منفعت رساں پالتو جانور سے جُدا کچھ اور محسوس نہیں ہوتی۔ طنزیہ اندازِ بیان کی ضرب قاری کے بعد سماجی استحصال پسندی کے ادراک فکر و شعور کو مہمیز کرتے ہیں۔ حیوانی صورت حال کے پس منظر ایک مجبور و بے بس حاملہ جوان عورت کی شبیہ اُبھرتی ہے۔ اس لئے اس تجسس میں کہ اس مشین نما غیر دلچسپ عورت کا فی الواقع حشر کیا ہوتا ہے قاری اور قاری کے ذہنی متعلقات کی کڑیاں سادی ہونے لگتی ہیں اور کہانی اپنی

فطری رفتار پالیتی ہے۔

"زین العابدین" کا تمہیدی جملہ دیکھئے۔

"اونگھ جانے کے عرصہ تک سگریٹ کا وہ ٹکڑا میری
انگلیوں میں بے ارادہ تھا جلا کیا .... جلا کیا۔"

بالکل ابتدا ہی میں تجرد تجسس کا آغاز ہوتا ہے۔ چابکدست
درپیش ہیں فن کار نے ایک ذاتِ متعلقہ کی استحصال پسندی کے غیر ارادی
فعل کو ملحوظ رکھ کر ایک ایسا جملہ سوچ کر کہا ہے کہ نگاہ تجسس پیش آمدہ واقعہ کی طرف
بے اختیار رجوع ہو جاتی ہے اور اس کے بعد .... اس کے بعد کا لمحہ شروع
ہو جاتا ہے۔ خلش پوری طرح جلوہ گر ہو جاتی ہے۔ اس بے ارادہ حرکت کے بعد کیا
ہوتا ہے کا ذوقِ تجسس بیدار ہو جاتا ہے۔ بیداری کے اس عمل کے بعد فن کار قاری
کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اس کے ساتھ ہم قدم ہو جائے کہ وہ راز جو وہ نہیں جانتا، اس
کا سُراغ پا لے۔ کہانی کے پس منظر سے ہی شعور ہونے لگتا ہے کہ امارت اور غربت
کی ناقابل عبور خلیج میں کتنے ہی نلاکت زدہ انسان سگریٹ کے ٹکڑے کی طرح خاکستر
ہوتے جاتے ہیں۔ "زین العابدین" ذہنی سفر کے اس مرحلے میں ایک مجسمہ سوال بن
کر ایستادہ ہو جاتا ہے۔ آغاز کو انتہا سے محض ایک فقرے کی اشاریت کی بدولت
ہم آہنگ کر دینا فن کارانہ ہنر مندی کی واضح دلیل ہے۔

"لاجونتی" کا ابتدائی جملہ اور بھی عجیب اور شرح طلب ہے۔

"ہتھ لائیاں کملائی لاجونتی دے بُوٹے"

جس کا مفہوم ہے۔ یہ چھوئی موئی کے پودے ہیں ہاتھ بھی لگاؤ تو کملا جاتے
ہیں۔ چھوئی موئی کے پودے کا تصور، ہاتھ بھی لگے تو کملا جانے کا خیال، کس امر کی
علامت ہے؟ پودے کن اُمور کا استعارہ ہیں۔ تجسس اپنی جگہ بنانی شروع کر دیتا ہے
لیکن اس ایک فقرے کے بعد جب کہانی شروع ہوتی ہے تو پنجابی زبان کا یہ مصرعہ
بہت دور تک اپنی تعبیر پیش نہیں کرتا اس لئے اس کی تعبیر جاننے کو خلش تا دم
اختتام برقرار رہتی ہے۔ یہاں تک کہ لاجونتی کے پودے اور صنفِ لطیف کی نسائیت

کی مماثلت سامنے آتی ہے۔ مثلاً یہ لاجونتی جو کسی غیر مرد سے آلودہ ہو جانے پر شکستہ خاطر ہو جاتی ہے۔ اور سماجی وقار پاکر بھی بے وقعت ہی رہ جاتی ہے۔ تعبیر واضح ہونے لگتی ہے۔ شرقی عورت لاجونتی کے پودے کی طرح ہے جس کی عفت مآبی اس کا سرمایۂ حیات ہوتی ہے۔ چناں چہ لاجونتی ساری ہمدردیاں اور رفاقت پا کر بھی سماج کا ایک المیہ بن جاتی ہے۔ سیاسی رُستخیزی کا ناقابل اندمال زخم ایک انمٹ چھاپ دل تاری پر مرتسم کر دیتا ہے۔ لہٰذا اختتام افسانہ پر پنجابی زبان کا یہ مصرعہ اپنی پوری معنویت کے ساتھ واقعیت کے پیچ وخم میں نمایاں ہوتے ہوئے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔

چنانچہ مزید چند تمہیدی عبارات ملاحظہ کیجئے۔

"بہت ہی مرا مرا سا دن تھا جب کہ نومبر کی وہ ٹھٹھری ہوئی لاات پیدا ہو رہی تھی۔ لمحے دھڑا دھڑ ایک دوسرے پر ڈھیر ہو رہے تھے اور مٹی کا وہ ٹیلہ بن رہے تھے جس میں سے یوکلپٹس کا پیڑ پھوٹ کر نکلتا تھا۔"

(یوکلپٹس) ______

"آخر جب منی سو ہی پانچ فٹ آٹھ انچ کی ہو گئی تو دادی رقمن نے اپنا سر پیٹ لیا۔"

(لمبی لڑکی) ______

"رہا دُھو کر نیچے کے تین ساڑھے تین کپڑے پہنے جوگیا رنگ کی طرح اس دن بھی الماری کے پاس آکھڑی ہوئی۔"

(جوگیا) ______

دن کا مُرا مُرا سا ہونا، ٹھٹھری رات کا وجود میں آنا، لمحوں کا دھڑا دھڑ ایک دوسرے پر ڈھیر ہونا، مٹی کا ٹیلہ بننا اور اس ٹیلے سے یوکلپٹس کا نمودار ہونا ـــ وغیرہ فی الواقع چند غیر معمولی وقوعے معلوم ہوتے ہیں۔ ان وقوعوں میں پوری کہانی کے رموز پوشیدہ ہیں ایک خاص فضا میں ٹھٹھری رات اس لئے آتی ہے کہ دھڑا دھڑ لمحے ایک دوسرے پر ڈھیر ہوں کہ لاعلمی میں کنواریاں آلودہ عصیاں ہو جائیں اور نتیجے میں دن کا مُرا مُرا سا ہونا اس

امر کی اشاریت ہے کہ مرحلۂ تخلیق میں زندگی کی نمو بالارادہ نہ ہو۔ مگر چوں کہ اس عالمِ طبعی میں کوئی شئے فنا نہیں ہوتی، محض صورت بدل لیتی ہے اس لئے ڈھیر ہوتے لمحوں نے جو مٹی کے ٹیلے بنا رکھے تھے، ان سے کچھ نہیں تو یوکلپٹس ہی معرضِ وجود میں آیا ہے اور اس طرح غایت ابہام اور گہرے علائم و رموز کے پردے میں مذہبی تقدس کا وہ رازِ سربستہ منکشف ہوتا ہے جو فی الحقیقت ناگفتہ بہ ہے۔ ایک ناگزیر تشکیک فن کے سانچے میں ابدیت کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

دوسری تمہید "نئی سوئی کے پانچ منٹ آٹھ اریخ ہو جانے کے ایک پُرخطر سماجی واقعے سے ہم رشتہ ہے۔ اس واقعہ کو سانحہ ہی کہئے کہ جذبۂ تاسف دادی رشتن کے دل میں جگہ پا چکا ہے۔ تمہید کا تعلق خالص معاشرتی ہے۔ آغاز ہی میں موضوع اپنی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ کچھ لطف ظرافت کا احساس اور کچھ گمبھیر مسئلہ کا بھی شعور بخشتا ہے اور یہ اس لئے ہے کہ اندازِ اظہار غیر معمولی اور سانحہ انگیز ہے۔ لہٰذا عجیب ہونے کا احساس بہت شروع ہی سے شروع ہو جاتا ہے۔

کچھ ایسا ہی عجیب و غریب اندازِ بیان افسانہ "جوگیا" کی ابتدا میں اپنایا گیا ہے اور محض "تین ساڑھے تین کپڑے" کے برمحل استعمال سے ایک اطہر جوانی کے وجود ہی کا شعور نہیں ہوتا بلکہ ایک کیف پرور اور رومان انگیز خیال بھی جنم لیتا ہے چنانچہ ابتدا ہی میں جو توقع قاری نے فن کار سے قائم کر رکھی تھی بعد ازاں اس کی کماحقہ رفتارِ واقعہ کے ساتھ تکمیل ہوتی جاتی ہے۔ گویا محض ابتدائی عبارت، "از قسم کہانی کیسی اور کس نہج کی ہوگی" کا اشاریہ بن جاتی ہے۔

نفسِ موضوع کا ابتدائی جملوں میں نہاں ہونا، خاطر خواہ تحیر کا پیدا کیا جانا، تا دمِ اختتام بھی آغاز کے رمز کی معنویت کا برقرار رہنا، ایک بھی لفظ کا زائد نہ لانا، ہر فقرے کا دوسرے تمام فقروں سے منسلک ہونا، خیال کی مرکزیت کو اس درجہ اُبھارنا کہ لطافت و انبساط کے ساتھ فن کا فکر و بصیرت کی آماجگاہ بن جانا وغیرہ وہ فن کارانہ رویئے ہیں کہ جن کی مثال اُردو افسانے میں منٹو کے چند اور کرشن کے دو ایک افسانے کے ماسوا کہیں اور نہیں ملتی۔

بیدی فی الجملہ اپنے مختلف التّوع فنّی تجربے کے سبب اُردو افسانے میں ایک مجتہد کا درجہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے مروجہ اندازِ فن کی اساس پر کوئی نہ کوئی نیا تجربہ کرنے کی برابر کوشش کی۔ کہیں کم کامیاب ہوئے، کہیں توقع سے زیادہ کامراں ہوئے۔ کبھی جزئیات نگاری کو اس قدر فوقیت دی کہ کل کی بنیادیں معرضِ خطر میں آئیں۔ کبھی جزو و کل کا ایسا آمیزہ تیار کیا کہ ناگزیر اثرات ذہنوں پر مرتسم کئے۔ کبھی ضمنی محرکات کے باعث نقطۂ عروج کو نزیاں پہنچا اور کبھی یہی زیاں کاری قابلِ لحاظ وجہ فن کاری بنی اور اس نوع کا نیا اصولِ فن وضع ہوا کہ تاثر کی ہمہ جہتی بہر صورت برقرار رہی۔

فنِ افسانہ میں غنائی صنف کی سی گدُ اختگی و دروں بینی کی روایت کو پہلی بار انہوں ہی نے رائج و عام کیا۔ اندازِ دروں بینی کو اس رفعت و اوج پر پہنچایا کہ جدید سطحِ نظر کے مطابق نفسیاتی مطالعے کی روش عام ہوئی۔ چشمۂ شعور میں اُترنے، اتنی حیثیت سے ہم رشتہ ہونے، تجریدیت میں طریقہ مرکزیت سے زیادہ انسلاک پیدا کرنے کی سعی، تہداری اور رمزیت، اشاریت اور ایمائیت سے کوزے میں سمندر کو محصور کرنے کی افسوں گری وغیرہ وہ فنی تجربے اور طریقہ کار ہیں جو ارتقائے افسانہ نگاری میں مدام مشعلِ راہ ہوں گے۔

بیدی کے موضوعات

موضوع اور فن کا رشتہ ناگزیر ہے۔ موضوع کے بغیر فن اور فن کے بغیر موضوع کی اپنی کوئی حیثیت اور پہچان نہیں ہوتی۔ دونوں ایک دوسرے میں ہم آہنگ اور ہم آمیز ہو کر ہی اپنی شناخت حاصل کرتے اور ادبی حیثیت اختیار کرتے ہیں۔ اس حیثیت کے اختیار کرنے میں موضوع اور فن کا دست و گریباں ہونا ازبس ضروری ہے۔ نیز یہ کہ ہر موضوع اپنی وسعت یا اختصار کی وجہ سے ہر فن کے لئے موزوں نہیں ہوتا۔ بلکہ فن کے مطابق موضوع کا ہونا ایک لازم امر ہے۔ یہی بات فن کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے کہ ہر فن کو ہر موضوع پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ موضوع کی مخصوص وسعت اور ماہیت اپنے لئے مخصوص فن کی طالب ہوتی ہے۔ لہٰذا ہر نوع کے موضوع کو تو کسی بھی فن میں سمویا جا سکتا ہے لیکن ہر وسعت موضوع اپنی معنوی نوعیت کے اعتبار سے ہر فن کے لئے موزوں نہیں ہوتی۔ موضوع کی ساخت کے مطابق فن کا اور فن کی ماہیت کے مطابق موضوع کا ہونا ایک فطری امر ہے۔ ہر فن اپنی بساط کے مطابق ہی موضوع کا طلبیدہ ہوتا ہے اور ہر موضوع اپنی معنویت، پھیلاؤ یا اختصار کے لحاظ سے ہی کسی مخصوص فن کا منت کش ہوتا ہے۔ یعنی اگر موضوع تصویر ہے اور فن فریم ہے تو تصویر کا فریم کی وسعت اور فریم کا تصویر کے حدود اربعہ کے مطابق ہونا لازمی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے موضوع اور فن کے رشتے کی تمام نزاکتوں کو اچھی طرح سمجھنے کی سعی کی۔ وہ موضوع کے انتخاب کے وقت ہی بہ مطابق موضوع فن وضع کرتے اور فن

کی اپنی بساط وحیثیت کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ حسبِ ضرورت وہ فن میں تصرف سے بھی کام لیتے ہیں اور مروجہ اصول کے برخلاف نیا فنکارانہ وطیرہ بھی اختیار کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ فنِ مختصر افسانہ میں جس قدر بھی اجتہاد کے امکان ہو سکتے ہیں اور تکنیک کے جو بھی ممکن وسیلے میسر آسکتے ہیں ان تمام کو ملحوظِ خاطر رکھ کر مختلف النوع موضوعات کی پیش کش میں انہوں نے ادب میں ایک نابغۂ فن کا ثبوت فراہم کیا۔ اس لئے ان کے عام سطح کے غیر وسیع موضوع میں بھی معنوی گہرائی اتنی آجاتی ہے کہ خیال کی وسعت بے پایاں ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے فن کے لئے ان ہی موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں جن میں خارجی پھیلاؤ کی نسبت داخلی گیرائی وگہرائی زیادہ ہوتی ہے۔ داخل کی زیریں لہریں پھیلتی ہوئی خارج کے وسیع مناظر کو سماجی مناظر میں لامتناہی کر دیتی ہیں۔ اس لئے ان کا فن اپنے اندر اتنا لوچ بھی رکھتا ہے کہ وسعتِ موضوع اور علائم ورموز کے مطابق اس میں تصرف بھی ہو سکے تاہم وہ موضوع پر فن کو قربان نہیں کر دیتے بلکہ فن کی بہتر تنوع ہدایت میں فنی اجتہاد کی روش عام کرتے ہیں

ان کے ہاں پیمانۂ فن کے مطابق ہی وسعتِ واقعہ کی طرف توجہ دی گئی ہے۔ انہوں نے چھوٹے چھوٹے واقعات وحوادث کی بنیاد پر ہی اپنے افسانوں کی تعمیر کی ہے۔ کوئی چھوٹا سا واقعہ، کوئی معمولی سا حادثہ یا محض کوئی معمولی سا اتفاق ہی ان کے ہاں بنائے افسانہ بنتا ہے۔ اس لئے کہتے ہیں کہ بیدی کے تجربوں کی دنیا محدود ہے۔ لیکن جو دنیا ہے وہ بہت ہی سمجھی بوجھی اور جانی پہچانی ہے۔ اس لئے انہیں محض تخیل وتصور کا سہارا لینا نہیں پڑتا بلکہ زندگی اور اس کے تعلق کی بصیرتیں ان کے دروں خانۂ ذہن میں ہجوم در ہجوم آتی ہیں اور وافر مواد فراہم کر جاتی ہیں۔ معمولی واقعہ وسانحہ بھی انہیں گراں قدر بصیرتیں اور بیش بہا آگہی اس طرح عطا کرتا ہے کہ غیر اہم واقعہ بھی بیشتر اہم واقعات پر سبقت لے جاتا ہے۔ چنانچہ کسی ادنیٰ سے تہذیبی وثقافتی دعوے یا کسی تصورِ عام کو لے کر وہ اس فطری انداز سے تشکیلِ فضا کرتے گامزن ہوتے ہیں کہ تجسس ہر ایک قدم بعد دو چند ہوتے

جاتے ہیں اور انجام کا ایک ایسی مکمل فضا سامنے آجاتی ہے جو زندگی کے آب و رنگ کو مزید متوازن کر جاتی ہے ۔ ان کی فطری نرمی و گداختگی ایسے واقعہ کردار کی متلاشی ہوتی ہے جو جذبۂ ترحم کو جلا اور توقیر حیات کو توانائی بخش سکے ۔

انہیں موضوع کی تلاش میں دور کی کوڑی لانے کی ضرورت لاحق نہیں ہوتی ۔ کیوں کہ ان کے گرد و نواح بکھری زندگی اتنا تنوع رکھتی ہے کہ خیال کی قلمرو کے لئے کبھی مواد کی کمی نہیں ہوتی ۔ وہ محیّر العقول واقعات یا قدِ بیمانے سے وسیع موضوعات کی جانب توجہ نہیں دیتے کیوں کہ زندگی داستان تو ہے مگر مقصودِ فن داستانِ حیات پیش کرنا نہیں ہے بلکہ زندگی کے کسی ایک قابلِ لحاظ رُخ کو مؤثر پیرائے میں پیش کرنا ہے ۔ بیدی کی توجہ یہ ہر لحظہ پیمانۂ فن پر رہتی ہے ۔ وہ پیمانہ کے مطابق وسعتِ موضوع کا تعین کرتے ہیں ۔ اس لئے فن کے دائرے میں جس قدر کہ گہرائی و گیرائی کی گنجائش ہو سکتی ہے اس کی ممکن حدوں کو پا لینے کی انہوں نے بقدر ظرف سعی کی ہیں اس لئے ایسے ہیں کہ وہ موضوع سے زیادہ فن کے خالق ہیں ۔ فنی حسن کاری اور فنکارانہ چابکدستی سے وہ موضوع کو اثر انگیز اور ناقابلِ فراموش بنادیتے ہیں ۔ موضوع سے زیادہ موضوع کو پیش کرنے کا سلیقہ ان کے ہاں زیادہ اہمیت کا حامل ہے ۔ واقعیت کو گہرا تاثر عطا کرنا کہ وہ ذہنِ قاری میں نقش ہو سکے، اصل فنکاری ہے اور یہی تاثر انگیز فنکاری، بیدی کا طرۂ امتیاز ہے ۔ فن کارانہ منضبط رویئے کی وجہ سے ان کے عام اور غیر اہم موضوعات غیر معمولی صورتِ حال اختیار کر لیتے ہیں ۔ چھوٹی چھوٹی باتیں اپنے اندر کتنے رموز رکھتی ہیں ۔ بسا اوقات عام عقیدوں اور عام کہاوتوں سے معصوم زندگیوں کا کتنا گہرا علاقہ ہوتا ہے، روز مرہ کے عام مناظر و پس مناظر میں کسی مخصوص وتیرے کے تعلق کی کتنی معنویت پنہاں ہوتی ہے ۔ مزید برآں ابر و باد، بہار و خزاں میں کتنی تعبیر ہائے حیات نہاں ہوتی ہیں، اندر اور باہر کی فضا گھر اور بازار کی دُنیا، روشنی و ظلمت، صحت و ناصحت، سالم و غیر سالم کا اتصال زندگی کی شوریدہ سری اور موت کا سکوت وغیرہ کتنے ہی تضادات ہیں اس عالم رنگ و بو میں کہ جن سے ہمیں پیہم دوچار ہونا پڑتا ہے مگر فی الجملہ واضح شعور ہم جن کا نہیں رکھتے

یہ شعور اُس وقت بیدار ہو جاتا ہے، نئی آگہی اور فکر و بصیرت میسر آتی ہے جب ہم ان امور کی جلوہ سامانی بیدی کی کہانیوں میں پاتے ہیں۔

وہ موضوع کی تلاش و تفحص میں تخیل کے شہپر پر محض پرواز کناں رہنا فنکارانہ عمل نہیں جانتے اور نہ ہی کلیۃً نشیں ہو کر تصورِ محض کی طرف مائل ہوتے ہیں بلکہ اپنے ہی جوانب پر بھرپور نظر ڈال لیتے ہیں۔ سماجی امور پر نظر کرتے ہیں۔ مروجہ طریقۂ حیات کا جائزہ لیتے ہیں۔ رشتوں کی صحت و امتیاز کو بالغ ذہنی سے سمجھنے کی سعی کرتے ہیں ہجوم، شورش، اضطراب، سکون، انتشار، اور جدّ و جستی اور تغیر و تبدل کی ماہیت کے تجزیہ کے بعد ایک جہانِ نو کی تشکیل کرتے ہیں۔ نیز بنتے بگڑتے نظریے، بدلتے تقاضے، صورتِ حال کی تبدیلی اور اس کے نتائج پر توجہ کرتے ہیں۔ پھر کوئی چھوٹا سا واقعہ، کوئی معمولی سانحہ ان ہی امور و تعلقات کے ضمن میں انہیں متاثر کرتا ہے تب ان کا خلاقانہ ذہن انہیں کوئی نہ کوئی کہانی خلق کرنے پر مجبور کر دیتا ہے اور جب وہ اپنے ذہنی معیار اور طبعی افتاد کے مطابق مائل بہ تخلیق ہوتے ہیں تو وہ چھوٹا سا واقعہ اور معمولی سانحہ ناقابلِ رسا نکات کو اس طرح منکشف کرنے لگتا ہے کہ موضوع غایت نکتہ رسی، ذہنی رفعت اور صناعانہ چابک دستی کے سبب قابلِ اعتنا ہو جاتا ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی باتیں جو عام طور پر نظر انداز ہو جاتی ہیں بیدی کے لئے تخلیق و تصنیف کا موجب بن جاتی ہیں۔

روزمرّہ کی عادتیں اور مروجہ عقیدے بظاہر معمولی معلوم ہوتے ہیں مگر جب ان کا تخلیق رسا ذہن انہیں مس کرتا ہے تو حیرت کدۂ فن وجود میں آتا ہے۔ معمول اور ناقابلِ لحاظ عادت ہے کہ دن کو کہانی سننے سے مسافر اپنی راہ بھول جاتا ہے، یا جوتے پر جوتا آجائے تو اس امر کی نشان دہی سمجھی جاتی ہے کہ سفر درپیش ہے۔ اب دیکھئے ان دو عادتوں کی بنیاد پر دو معرکۃ الآرا کہانیاں معرضِ وجود میں آئیں۔ ایک "بھولا" دوسری "رحمان کے جوتے" ــــــــ "بھولا" میں بوڑھے بابا سے بضد ہو کر جب بھولے نے دن میں شہزادی والی کہانی سُنی تو مسافر کے راستہ بھول جانے کی ذمّہ داری لازماً اسی پر آئی۔ دوسرے روز راکھی کے تہوار

ہر طرح طرح کی چیزیں لئے اس کے ماموں جی آنے والے تھے ۔ سارا دن انتظار کے بعد بھی جب وہ نہ آئے تو بھولا کو فکر لاحق ہوئی ۔ شام ہوئی ۔ رات بھی آ گئی ۔ بھولے کی فکرمندی دو چند ہو گئی ۔ نیند آنکھوں سے اُچاٹ ہوئی ۔ وہ دل میں خود کو موردِ الزام ٹھہرانے لگا ۔ چنانچہ گئی رات میں سب کو خوابیدہ چھوڑ کر لالٹین ہاتھ میں لئے وہ ماموں کو راہ دکھانے کو پیچھے سے نکل پڑتا ہے اور خود ہی راہ سے بھٹک جاتا ہے ۔ تاخیر سے آتے ہوئے اس کے ماموں کی نظر اندھیرے میں روشنی پر پڑتی ہے اور وہ اسی سیدھ میں چلے آتے ہیں اور ایک عجیب حیرت و سرخوشی کے ساتھ دو بھٹکے ہوئے آن ملتے ہیں اور سارا گھر جو اس اثنا میں ماتم کدہ بن چکا تھا ، ایک ناقابلِ بیان مسرت ، اخلاص اور شفقت کی دل آویز فضا سے ہم کنار ہو جاتا ہے ۔

کتنی معمولی سی بات تھی کیسی ناقابل لحاظ کہاوت تھی ۔ لیکن اس کی بنیاد پر ایک غم زدہ مگر عزمِ حیات سے بھر پور ضعیف آدمی کی سیرت ، ایک اندوہ گیں اور جوان بیوہ کی سمٹی ہوئی چھوٹی سی دنیا ، معصوم بچے کی معصوم صفت باتیں ، حالات کے زیرِ اثر غایت درجہ کی بیدار ذہنی ، سب کی اپنی اپنی ذمہ داری اور احساس و جذبۂ وفا کو جس نرمی و گداختگی سے پیش کیا گیا ہے ، جس خوب صورت اشاریت سے اس چھوٹی سی دنیا سے وابستہ رشتوں کی تحلیل ہوئی ہے ، جس انداز سے مضطرب زندگی کو گرمیٔ حیات سے منور کیا گیا ہے ، جس سلیقے سے سماج کو ایک ذرا بدلنے کی سعی کی گئی ہے ، وہ اعلیٰ فنکاری اور دل کش تفکر انگیزی پر دال ہے ۔ " ہری ہر ، ہری ہر ہری ۔" کی جاپ ، بیوہ بہو کی بوڑھے بابا کے لئے انتہا درجے کی خدمت گزاری ، " سہاگ وتی رہے ۔" کی دعا کا لب پر آ کر لرزہ خیز ہو جانا وغیرہ جزوی امور کہانی کے بنیادی دھارے سے منسلک ہو کر نغمہ ریز ہو جاتے ہیں ۔ اس طرح کہ قاری کے جذبے کی ہی تطہیر نہیں ہوتی بلکہ زندگی کے حیات افروز حسن ، انسان اشرف کے رشتوں کی عظمت ، عالم میں آدمی کے مرتبے اور ہر حال میں جینے کے دل گداختہ سلیقے کے احساس سے ایک توانا اثرات ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں ۔

اسی خوب صورت پیرائے میں ایک معمولی سی کہاوت کی بنیاد پر "رحمان کے جوتے" کہانی کی تعمیر ہوتی ہے۔ جو سادگی و صفائی میں اپنا جواب نہیں رکھتی۔ واقعہ سیدھا اور عام فہم ہے۔ بوڑھا، نیک دل رحمان، پنجاب کے ایک گاؤں کا ایک سیدھا سادا کسان ہے۔ اسی کی طرح اس کی بیوی ایک سیدھی سادھی نیک خصلت ضعیفہ ہے۔ ان کی واحد لڑکی جنتیا نام کی، پاس کے ایک شہر میں بیاہی ہوئی ہے وہ بھی خوش ہے اور یہ لوگ بھی اپنے حال میں مگن ہیں۔ رحمان کے دل میں جب جب بیٹی اور ننھے ناتی کے لئے شفقت آمیز خیال آتا ہے، وہ اسی گھڑی انہیں دیکھنے جانے کو آمادہ ہو جاتا ہے۔ لیکن سن رسیدگی کی سستی آج کا کام کل پر ڈال دیتی ہے اور یہ کل ہر آج کے بعد آتا چلا جاتا ہے کہ سوئے اتفاق سے ایک دن وہ اپنی کھاٹ سے اُٹھ رہا ہوتا ہے کہ اس کی نگاہ اپنے جوتوں پر پڑتی ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ جوتا، جوتے پر چڑھا ہوا ہے جو سفر کی علامت ہے۔ گویا کوئی ناگزیر سفر اس کے درپیش ہے۔ مسرت آمیز انداز میں اپنے جوتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اپنی بیوی سے اپنے فطری لہجے میں کہتا ہے۔

" جنیا کی ماں! اللہ جانے میں نے کہاں جانا ہے؟ "

پھر متوقع سفر کا خیال آتا ہے اور اس لئے دوسرے روز قدرت کا واضح اشارہ پا کر تھوڑے تحائف اور زادِ راہ لے کر روانہ ہو جاتا ہے۔ ٹرین کے ڈبے میں کسی تیز مزاج مسافر سے اپنی جلدی بازی کی وجہ سے اُلجھ جاتا ہے۔ نتیجے میں دختر و نواسے کے یہاں جانے کے بجائے ہسپتال پہنچا دیا جاتا ہے گھنٹوں بے ہوش رہنے کے بعد ہوش میں آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ وہاں بھی اس کی کھاٹ کے نیچے اس کا جوتا جوتے پر سوار ہے۔ ایک فرحت آمیز بشاشت اس کے زرد ہوتے ہوئے چہرے پر چھا جاتی ہے۔ اضطراب انگیز انداز سے ڈاکٹر سے رجوع ہوتا ہے۔

" ڈاکدار جی! دیکھتے نہیں، میں نے سفر پہ جانا ہے۔"

اس کی ڈوبتی، کانپتی، لرزتی اور حالتِ نیم غشی کی آواز اور صورتِ حال کے

پیشِ نظر جواب ملتا ہے۔

"ہاں بابا! تو نے بڑے لمبے سفر پر جانا ہے"

اور دوسری صبح سچ مچ رحمان نے اپنے زادِ سفر پر ہاتھ رکھ دیا اور ایک بہت ہی لمبے سفر پر کبھی نہ واپس آنے کو روانہ ہو گیا۔ فسانہ طرازی فی الجملہ اسے کہتے ہیں کہ اگرچہ کسی محض ادنیٰ سی بات یا وقوعے کی بنیاد پر تشکیلِ واقعہ ہو اور وہ واقعہ اس ادنیٰ سی بات کو لے کر اس انداز سے جملہ واقعہ کی حصار بندی کرے کہ فنکارانہ نکتہ رسی معمولی بات کو غیر معمولی بنائے بغیر نہ رہے۔ چنانچہ عام کہاوت کی بنیاد پر جو سفر شروع ہوا تھا، خلاقانہ دُور رسی اور صناعانہ طریقہ پیش کش کے باعث لاتناہی سلسلوں سے جا ملتا ہے اور کہانی ایک غیر متوقع تحیر انگیز انجام پر اس طرح تمام ہوتی ہے کہ ایک گہرا دیرپا تاثر قاری کے ذہن پر قائم رہ جاتا ہے

چوں کہ ادیب خود اپنے عرصۂ حیات میں مدام فعال اور آزمودہ کار رہا اس لئے اس کی تخلیقات زندگی کے حقیقی تحرک اور رنگا رنگ جلووں سے بھرپور ہے کیوں کہ جو مشاہدہ و مطالعہ ہے، وہ گوناگوں تجربوں کے بعد پیدا ہوا ہے۔ اسی لئے اس کے مشاہدوں میں جو وسعت اور فکر و نظر میں جو گہرائی ہے وہ جہدِ حیات سے معمور ہے۔ وہ قریب کی دیکھی بھالی زندگی کا ترجمان ہے۔ جن متعلقات سے فن کار زیادہ قریب ہے ان ہی میں سے اپنے اظہار کا موضوع فراہم کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے موضوع کے ضمن میں جس شعور و آگہی کا مظاہرہ کرتا ہے وہ کوئی دوسرا ادیب نہیں کر پاتا۔ موضوع سے جذباتی وابستگی کی وجہ سے وہ کما حقہٗ ناقابلِ رسا اجزا و عناصر کی روح میں اُترنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

محض تخیل کی بُنیاد پر کسی بہت ہی وسیع موضوع کی جستجو میں بلاوجہ سرگرداں نہیں ہوتے اور نہ ہی انہیں ایسی حاجت لاحق ہوتی ہے کیوں کہ ان کے غیر وسیع موضوعات داخلی و فکری سطح پر اتنا تنوع رکھتے ہیں کہ زندگی کے بہتیرے رموز و اسرار منکشف ہو جاتے ہیں۔ جہاں تک وسعتِ موضوع کا سوال ہے ان کے ہاں واقعاتی وسعت کی جگہ داخلی و فکری وسعت ملتی ہے اور اس اعتبار سے ان کی موضوعی وسعت

کو کوئی دوسرا افسانہ نگار نہ پاسکا۔

مزید براں ان کے پیشِ نگاہ کچھ کہنے سے زیادہ، کچھ کہنے کا انداز ہمیشہ اہم رہا ہے۔ انداز کی جانب توجہِ خاص کے باعث انہوں نے فن کو وسعت اور سلیقۂ پیش کش کو نئے امکانات مرحمت کیئے۔ محض واقعہ طرازی ان کا شیوہ نہیں بلکہ مشاہدہ کے بعد حقیقت اور تخیل کے امتزاج کی فن کارانہ سعی ان کا وطیرہ رہا ہے۔ اس لئے نری حقیقت، رومانی طرزِ عمل کی بدولت ان کے ہاں بادۂ دو آتشہ بن کر ہی سامنے آتی ہے۔ اس عمل سے موضوع کے غیر ضروری اجزاء از خود خارج ہو جاتے ہیں اور حقیقت و تخیل کے وہی اجزاء رومانی عمل سے نوکِ قلم پر آجاتے ہیں جو ناگزیر اور قابلِ توجہ ہوتے ہیں (ELIMINATION) یا اخراج کے اس عمل کے بعد جو بادۂ فکر و بصیرت صفحۂ قرطاس پر آتا ہے، گراں مایہ ہو جاتا ہے۔ اس طریقِ فن کاری سے نکتہ رسی میں کامل اعتماد اور چابک دستی میں عامیانہ روش پیدا ہو جاتا ہے۔ داخل نگہی اور اندرون روی سے معانی خیزی کے لئے متوازی سطحیں زیرِ عمل آجاتی ہیں۔ اس لئے موضوع سے منطق کی بہت سی کڑیاں حذف ہو جاتی ہیں اور بہت کچھ سامانِ فکر و بصیرت مختلف سمتوں میں جز و نگہی اور تہداری کے عمل کی وجہ سے تفکر کے لئے فراہم ہو جاتا ہے۔

بظاہر ان کے موضوعات عام سطح کے ہوتے ہیں لیکن فکری سطح پر زیادہ کارفرمائی کے سبب موضوع کی سطح عام نہیں رہ جاتی۔ کیوں کہ موضوعات اپنے اتمام کے مرحلے تک آتے آتے سیدھے سادے اور دو اور دو چار کی مناسبت پر قائم نہیں رہتے۔ جزوی امور اور پس منظر کے عوامل اتنے آتے جاتے ہیں کہ ان کے ضمن میں سوچتے اور محض سوچتے رہنا ہی ممکن ہے۔ اس لئے بسا اوقات موضوع کی مجرد نشان دہی ان کے ہاں ایک مشکل امر بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں صنفِ غزل کی سی ملتی جلتی وجدانی کیفیت ان کے فن میں پیدا ہو جاتی ہے۔ اس لئے اکثر کی توضیح مجرداً نہیں ہو پاتی۔ مثلاً افسانہ "ہمدوش" اور "دس منٹ بارش میں" کی موضوعاتی توجیہہ ضابطۂ عام کے مطابق نہیں کی جاسکتی۔ کیوں کہ

ان افسانوں میں جزوی شاہدے، منظری اشاریت اور تفکر انگیزی زیادہ ہوتی ہے۔ فطرت و مظاہر سے فکر کو زیادہ جلا بخشنے کی سعی کی گئی ہے۔ چنانچہ "ہمدوش" کے موضوع کے بارے میں یہ کہنا کہ حیات و ممات، تعمیر و تخریب کے غیر فانی رشتے کی وضاحت ہوتی ہے۔ "دس منٹ بارش میں" کے بارے میں یہ سوچنا کہ طبقاتی کشمکش اور سرمایہ دارانہ ہوس رانی اور فلاکت زدگی و بے بسی کے تعلق کے امور موضوع اصل ہیں۔ لیکن یہ بہت حد تک صحیح ہوتے ہوئے بھی جملہ موضوعاتی وسعت کو احاطہ نہیں کرتے۔ کیوں کہ بنائے فن کے مطابق ہر دو افسانوں کے موضوعات اس درجہ گُتھے ہوئے ہیں کہ اس عمل سے جو عمق اور معنویت پیدا ہوتی ہے، اُسے چند فقروں میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سچ ہے کہ "ہمدوش" کا موضوع موت و حیات، صحت و ناصحت کی تفاوت اور بقا و فنا کے تضادات سے ہی تعلق رکھتا ہے۔ لیکن تجزیاتی عمل اور کشاکش حیات کی صعوبت کی عکاسی کے سبب حقائق کے بہتیرے ناگزیر پہلو بھی ہیں جن کی بدولت فکر و خیال میں ایک تنوع بھی پیدا ہو گیا ہے اور اس طرح حُسن و قبح، غم و مسرت، معذوری و مہجوری، مذہبی متعلقات کی بے معنویت اور تفوق و برتری کی بے اصلیت وغیرہ اس قدر نمایاں ہو جاتی ہیں کہ واقعۂ اصل کو ان سے جُدا متصور نہیں کیا جا سکتا۔ بالکل اسی طرح "دس منٹ بارش میں" کا موضوع طبقاتی کشمکش سے تعلق تو رکھتا ہے مگر زیادہ قابلِ توجہ امر یہ معلوم ہوتا ہے کہ آدمی میں سب سے زیادہ کوئی جذبہ قوی ہے تو وہ ہے جذبۂ بہیمیت جو مقابل کی بےچارگی و بے بسی کے زیر اثر پھیل کر مہیب دیو کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اسے جتنی آزادی ملتی ہے وہ اتنا ہی آلودۂ عصیاں ہونے کو پَر تولتا ہے۔ یہاں تک کہ سماجی پابندیاں نہ ہوں یا ذاتی انا کا فقدان ہو تو انسان وحشی جبلت اور حیوانی خصلت کا اسیر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان تمام علائق کو پیش کرنے میں فن کار نے فن کے بہتیرے وسیلے کو زیرِ عمل لایا ہے۔ کہیں جنسی آلودگی بارش کے قطروں میں دکھائی دیتی ہے، کہیں ہمدردی کا جذبہ محض لذالیوسی کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے، کہیں

امارت دسطوت کی رعونت ہوس کے شرارہ چھینٹوں سے دنیائے افلاس اور وجود غربار کو تہہ وبالا کیا جاسکتی ہے ۔ اس لئے ان افسانوں کے موضوعات ہی کی جانب محض توجہ مبذول کرنی اور محض موضوعات کے تعیّن کی سعی کے بعد محاکمہ کرنا، قابل لحاظ نکات دامور کو درگزر کرنے کے مصداق ہوگا۔ فی الاصل یہ افسانے اس تحریک کا پیش خیمہ ہی جو معًا ان افسانوں کے بعد آئی۔ جس کے اثر سے تجریدی افسانے معرضِ وجود میں آئے۔ اس لئے ۳۳ء اور ۳۴ء کے درمیان کی یہ کہانیاں ایسی واضح تجریدیت رکھتی ہیں اور تجریدیت کے فن پر اس قدر استوار ہیں کہ جدید تجریدی افسانوں کے زمرے میں بہ آسانی انھیں رکھا جاسکتا ہے۔

یہ امر مسلّمہ ہے کہ ایک تخلیق کار کے ذہن میں مطالعہ، مشاہدہ وتجربہ کی بدولت سب سے پہلے موضوع کا دخیل ہوتا ہے بعدہٗ انداز پیش کش کا سوال درپیش ہوتا ہے یعنی موضوع کے بعد فنی اظہار کی منزل دوسری ہے۔ پہلی منزل موضوع کا انتخاب ہی ہے۔ کوئی ایک خیال، کوئی ایک جذبہ ہی دراصل فن افسانہ میں تخلیقی عمل کا باعث ہوتا ہے۔ بعض اوقات فن کار کسی واقعہ کی پہلی کڑی کو پاکر ہی ارتقار و انجام کا تعیّن کر لیتا ہے اور جب وہ تخلیقی مرحلوں سے گزر رہا ہوتا ہے تو اس کی سمت ایک معلوم منزل ہی کی طرف ہوتی ہے۔ لیکن دوسری صورت میں کسی شئے یا خیال سے تحریک پاکر جب وہ انجام کا تعیّن کئے بغیر فن کی مسافت طے کرنے لگتا ہے تو اسے یقیناً اس امر کی خبر نہیں ہوتی کہ آغاز کا سرا کس نوع کے انجام سے جاملے گا۔ لیکن وہ صورت کہ جب تخلیق کار موضوع کی ماہیت، حدود، ارتقار وانجام کا خاکہ پہلے سے مرتب کر چکا ہوتا ہے، منضبط ومربوط کہی جائے گی۔ اور چوں کہ واقعہ کی ہر وہ کڑی کا شعور قبل از وقت ذہن میں قائم رہتا ہے اس لئے دوران سفر بے راہ رو ہونے یا دائرہ موضوع سے بھٹکنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا اگر فن کار کو فن پر پوری دسترس حاصل ہے تو وہ اپنی سوچی سمجھی راہ میں بھی منفرد انداز سے منظر وپس منظر کی جلوہ نمائی کے وقت رموز وعلائم سے صداقت اظہار میں کامیاب

ہوتا ہے اور نسبتاً زیادہ آسانی سے فن کے ڈیزائن پر الفاظ کے شیش محل تعمیر کر پاتا ہے۔ اس طرزِ تخلیق اور طریقۂ اظہار کا تعلق زیادہ تر سلیقۂ فن سے ہے۔ لیکن وہ فن کارانہ رویہ جو کسی مخصوص منصوبہ کے بغیر لاشعور کی رو کی مدد سے بہ صورت افسانہ وجود میں آتا ہے، ایک جوکھم کا رویہ ہے کیوں کہ اگر فن کار فن پر کامل عبور نہیں رکھتا تو مختلف سمتوں میں خیال آرائی کے سبب تمام موضوع سے بس راہ رہ جاتا ہے۔ لیکن اگر فن کی مختلف النوع جہتوں سے اور منضبط فنی رویوں سے کما حقہٗ آگاہ ہے تو وہ شعور کی رو پر بھی اپنی گرفت رکھنے میں ضرور کامیاب ہوتا ہے کہ تاثر کی یک جہتی کو زیاں نہ پہونچے اور مشاہدہ کی تجریدیت میں اساسی معنوی ربط ضرور پنہاں رہے۔

بیدی کے ہاں دونوں انداز پیش کش کی کامیاب مثالیں ملتی ہیں۔ ایک وہ مثال کہ جب واقعہ و کردار متعلقہ منزل کی طرف بڑھتے ہیں، مرکزی خیال کو کردار کے ہر عمل اور واقعہ کی ہر نوعیت سے تقویت ملتی ہے۔ مظاہر قدرت کی جلوہ نمائی سے بصیرت افروزی کے پورے مواقع ملتے ہیں۔ فن کار حدود واقعہ کے درمیان پھیلتا اور سمٹتا ہے اور اپنے ہر عمل سے موضوع کو معنویت عطا کرتا ہے۔ گویا موضوع کی جانب فن کار کی توجہ زیادہ ہوتی ہے اور دوسری وہ مثال کہ جب کہ فن کار محض کسی خیال، کسی جذبہ، کسی مشاہدہ یا کسی تجربہ سے تحریک پاکر آمادۂ تخلیق ہو جاتا ہے۔ منزل متعین نہیں ہوتی۔ آغاز کا انجام کس رخ پر ہوگا، راہِ سفر میں کیسے جزوی امور آئیں گے، وغیرہ سے بے خبر بڑھتا ہے اور بہ مطابق تقاضائے رہ گزر منظر کی ہر شئے میں اپنے خیال کی شہادت تلاش کرتا ہے۔ اس لئے وہ زیادہ ہی رمزیت، اشاریت اور جزئیات نگاری سے کام لیتا ہے۔ آزادہ روی کے باعث واقعہ و کردار پر فن کار کی شعوری گرفت کچھ کم ہو جاتی ہے بلکہ لاشعور کی رو (STREAM OF CONSCI-OUSNESS) سے ہی تشکیل کردار اور تعمیر واقعہ ہوتا جاتا ہے۔ پہلی مثال کے طور پر بھولا، گرم کوٹ، من کی من میں، کوارنٹین، تلادان، رحمان کے

کے جوتے، زین العابدین، آلو، اپنے دکھ مجھے دے دو، جوگیا، لمبی لڑکی اور متھن وغیرہ افسانے پیش کئے جا سکتے ہیں۔ دوسری مثال کے لحاظ سے ہمدوش، دس منٹ بارش میں، ایولانش، ردّ عمل، ٹرمینس سے پرے اور لوکلپٹس وغیرہ افسانے پیش کئے جا سکتے ہیں۔ لائق ذکر امر اس سلسلے میں یہ ہے کہ بیدی نے ہر دو انداز اظہار میں داخلیت پسندی کے سبب رمزیت، اشاریت اور دروں بینی سے اس درجہ کام لیا ہے اور ایسی یعنی جزئی جزئیات نگاری میں پیدا کی ہے کہ ان تمام افسانوں کے موضوعات ناقابل فراموش بصیرت افروزی پر دال ہیں اور اکثر شعور کی رَو کی جگہ نظر تجرید زیادہ دا ہوئی ہے۔

بیدی نے ہمیشہ موضوع کی واقعیت کی جانب بطور خاص توجہ دی ہے۔ زندگی اور متعلقات زندگی کے واقعی نقوش کو پیش کرنا ان کا وطیرہ رہا ہے۔ اس لئے انہوں نے اُن ہی موضوعات کو احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کی ہے کہ جن پر انہیں پوری قدرت حاصل ہوتی ہے چنانچہ ان کے موضوعات کی نوعیت کو سمجھنے کے لئے ان کی ذہنی ماہیت کو جاننا بھی ضروری ہے اور اس پس منظر پر بھی توجہ کرنی لازمی ہے کہ جس میں ان کے ذہن و شعور کی تشکیل ہوئی ہے۔

ان کی افسانہ نگاری کا زمانہ عہد برطانیہ کے عروج، غلامی پر قناعت، راضی و رضا بہ تقدیر، تقسیم ملک اور فسادات ملک گیر کے حالات کو محیط کرتا ہے۔ یہ زمانہ ادبی طور پر حلقۂ ارباب ذوق کے غالب اثرات "انگارے" کے افسانوں کے عمل و ردّ عمل اور ترقی پسندی کے زیر اثر حقیقت نگاری کی تحریک سے بھی تعلق رکھتا ہے اور اسی عہد میں تاجِ برطانیہ کی تخریب کارانہ پالیسی کے ساتھ جاگیردارانہ نظام کی استحصال پسندیاں بھی تھیں۔ محنت کش طبقہ کے حقوق کی پامالی بھی تھی اور رواج و رسم، مذہبی اوہام پرستی کا زور بھی ہر چہار سو تھا۔ طبقاتی کشمکش، عقیدوں کے تصادم سے ناآسودہ حال زندگیاں اور بھی ناگفتہ بہ حالات سے روز افزوں دوچار ہو رہی تھیں۔ ایسے میں آزادی و حریت کے لئے اپنائے وطن کی قربانیاں بھی تھیں جو اتحاد زمن و تو کی فصیل پر اتحاد و یگانگت کی جوت جگا رہی تھیں۔

چناں چہ ماضی کی تہذیبی قدروں اور قومی جدوجہد کی روایت نے اعتماد، عزم اور عظمتِ خویش بھی بخشا تھا۔ ادب القدما کی وہ روایت بھی ذہنی تعمیر میں معاون تھی جو مہابھارت، راماین، بھگوت گیتا، گرنتھ صاحب، پنچ تنتر، داستانِ امیر حمزہ، بوستانِ خیال، باغ و بہار اور فسانۂ عجائب سے ہو کر تواتا و جلیل القدر ہوتی گئی تھی۔ بہ ایں ہمہ حالات کے دوش بر چیزاں و ہراساں، لرزاں و خیزاں اپنی ذات بھی تھی۔ جہد و عمل کی بے اثری اور ستم ظریفیٔ قسمت بھی تھی۔ یہ وہ تمام حالات و ہیجانات تھے کہ جنہوں نے ایک عرصہ کے اثرات کے بعد مطمح نظر بنایا تھا۔ اس لئے انتخابِ موضوع اور عملِ اثر خیزی میں ایک مخصوص زاویۂ نظر بھی شامل تھا۔ کوئی موضوع عمومی نقطۂ نگاہ کے بموجب غیر اہم ہو سکتا ہے مگر ایک مخصوص افتادِ طبع کے سبب وہی معمولی موضوع ان کے لئے غیر معمولی تھا۔ کیوں کہ موضوع کی روح میں پنہاں عظمت تک رسائی ایک خاص افتادِ نفسی کی وجہ سے وہ بہ خوبی حاصل کرتے اور کوئی نہ کوئی اچھوتا نکتہ پیش کرنے میں ضرور کامیاب ہوتے۔ موضوع سے مزاج فن کار کے فطری انسلاک کے باعث اس کی شخصی ماہیت اور ذاتی اصلیت کا واضح ہونا ایک فطری امر تھا۔ چنانچہ ہر موضوع میں ان کی شخصیت کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور نہاں ہوتا۔ اس لئے پیش کش کے وقت دراصل اپنے داخلی تقاضے کو پورا کرلے اور تمازتِ روحانی حاصل کرتے۔ اس لئے ان کے یہاں زندگی نہ دردِ محض ہے نہ انبساط اصل۔ بلکہ ہر دو کی آمیزش ہی فی الاصل زندگی ہے۔

لہٰذا راجندر سنگھ بیدی نے گراں قدر اقدار سے آراستہ ایک متوازن زندگی اور اس کے علائق کی ترجمانی کی اور تجربات کے کہیں اور سے اپنے افسانوں کے لئے مواد فراہم نہ کیا۔ انہوں نے انتخابِ موضوع کے لئے تصورات و تخیلات کی اس غیر مرئی دُنیا کی جانب اپنی توجہ مبذول نہ کی جہاں خیال کا قدم زمین پر رہنے کے بجائے خلا کے دوش پر ڈانواں ڈول رہتا ہے بلکہ ان موضوعات سے بھی احتراز کیا جن سے ان کا تجربہ قریب کا نہ تھا۔ انہوں نے اپنے موضوعات کی حدیں وہیں تک رکھیں جن پر انہیں پوری دسترس حاصل تھی۔ جن سے ان کا اٹوٹ

جذباتی رشتہ تھا اور جین کے ہر پہلو اور ہر محرک پر قضاؤ قدر نے غور و فکر کے مرحلے بارہا در پیش کئے تھے۔

چنانچہ ایک سمجھی بوجھی دُنیا، اس میں آباد جذباتی نفوس، ان کے اندازہائے جہد و عمل، ان کی حیراں ہراساں لرزہ براندام زندگیاں، ان کی آرزوئیں ان کی کاہشیں، ان کی اضطرابی کیفیات، ان کا صبر، ان کی استقامت، ان کی چھوٹی چھوٹی دل گداختہ باتیں، ان کے آداب و طرزِ گفتگو، ان کی تہذیبی ماہیت، ان کے رواج و رسم، ان کے مضبوط ڈور سے بندھے سماجی و انسانی رشتے ان کی محبت و ہم آہنگی، ان کی بے لوث رفاقت، ان کی جبلی و نفسی انتاد، ان کی حیاتیاتی طمانیت، ان کا احساسِ عزّتِ نفس، ان کا ایثار، ان کا توکل اور ہر حال میں عزائم سے ہم کنار چلنے کی آرزومندیاں، ان کے فن کے اجزاء و محرکات ہیں اور جین کی پیشکش میں انہوں نے ایسی یقین آفریں معنویت و بصیرت مرحمت کی کہ فن، فسانہ و حقیقت کا ناقابلِ فراموش آمیزہ بن کر ظہور پذیر ہوا اور یہ سب کچھ فن کار کی دُور رَسی، دروں بینی، جزرسی، بصیرت انگیزی اور صداقت، جذبہ و احساس پر دال ہیں ::

بیدی کی اشاریت اور جزئیات نگاری

کہانی کفایتِ لفظی کا فن ہے۔ اس کا حسن اس کے اختصار اور جامعیت میں پنہاں ہے۔ یہ فن الفاظ کی صنعت گری اور ان کی قدر و قیمت کی تعیین کا فن ہے۔ گہرے رموز جو کسی لفظ میں پنہاں ہوتے ہیں، ان رموز کو بروئے کار لانے کا افسانہ ایک فن کارانہ اظہار ہے۔ مظاہرِ قدرت کی سادگی و سادہ کاری میں حیات کے تعلق کی جو رمزیت پوشیدہ ہوتی ہے اُسے الفاظ کے آئینے میں منعکس کرنے کی کہانی ایک صنّاعی ہے۔ چنانچہ کوئی لفظ کب اور کس طرح استعمال ہو کہ اس کی نہاں معنویت میں دُنیائے رنگ و بو سمٹ آئے، عملِ تخلیق کی اسی صناعانہ بیدار مغزی کا فن کار ایک منضبط دیہ ہے۔ یہاں تک کہ فضا کی مناسبت و انسلاکِ فطرت کے ساتھ جب کوئی عام سا لفظ بھی معرضِ اظہار میں آئے تو اس کی عمومیت افہام و تفہیم کے مرحلے سے گزرتے ہوئے وہ گراں قدر صورت اختیار کر لے کہ خیال و فکر کو منطقی تفوق کے ساتھ ایک مربوط و باضابطہ وسعت عطا ہو۔

زندگی کا تحرک اور اس کی تابانی مظاہرِ قدرت کی مرہونِ منّت ہے۔ حیات و کائنات، معاشرہ و انسان، عبد اور معبود کے مابین رشتوں اور متوازی حُسن کی تلاش ایک اعلیٰ تخلیقی عمل ہے۔ چنانچہ اظہار و بیان کے وسیلوں

کو ان متعلقات سے ہم آہنگ کرنا اصل اساس فن کاری ہے ۔ یہی سبب ہے کہ لفظ کی روح میں اتر کر خلق کی سعی ایک جادو گری سے تعبیر ہوتی ہے ۔ لیکن جب عملِ تخلیق میں روحِ لفظ سے عدم وابستگی نمایاں ہو جاتی ہے تو بجز شعبدہ بازی کے کوئی اور صنعت وجود میں نہیں آتی ۔

بیدی نہ صرف الفاظ کے صنعت گر ہیں بلکہ اپنے طریق فن کاری میں ایک فسوں کار بھی ہیں ۔ ان کے ہاں ایک ایک فقرہ ایک ایک لفظ فکر و بصیرت کو مہمیز کر کے کہانی کے بنیادی دھارے کو شدید کرنے کا موجب ہوتا ہے ۔ ہر لفظ، ہر فقرہ میں احتیاط کی نفاست کو برقرار رکھنے کی سعی کام یاب کرتے ہیں ۔ ان ہی الفاظ و عبارات میں واقعیت اور اس کے پس منظر کو بیان کرتے ہیں جو مخصوص وقوعے کے لئے حرفِ آخر کا درجہ رکھتے ہیں ۔ اسی لئے ان کے افسانوں کی تعمیر منتخبہ الفاظ کے برمحل استعمال سے اس پختگی سے ہوتی ہے کہ کسی ایک لفظ کو بھی اپنی جگہ سے بدلا نہیں جا سکتا ۔ نیز یہ کہ ان کے افسانوں کے واقعات محض سیدھی لکیروں پر چل کر پایۂ تکمیل کو نہیں پہونچتے بلکہ دورانِ افسانہ میں بہتیرے جزوی ام مولر آتے ہیں جو نفسِ واقعہ کو اپنی اشاریت، رمزیت اور ایمائیت سے نہ صرف پُر اثر کرتے ہیں بلکہ بصیرت و آگہی کے گوناگوں نکات کو بھی واضح کرتے ہیں اور اس فطری انداز میں جزوی معمولات اور مظاہر قدرت کو کہانی کے بُنیادی دھارے سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کرتے ہیں کہ کہانی کائناتی قوت کا بھی ساتھ دیتی ہوئی حیات کے رمز کو منطقی استدلال سے ثابت کرتی بڑھتی ہے ۔ یعنی مظاہر قدرت، نظام کائنات اور موضوعِ افسانہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ و ہم رشتہ ہو جاتے ہیں ۔

ان کا انداز افسانوں میں بیانیہ ــــ NARRATIVE کم رمزیہ زیادہ ہے ۔ ان کا فن تفصیلات کا نہیں اجمال کا ہے ۔ اپنی جگہ بیانیہ اندازِ تحریر کی بھی اہمیت ہے ۔ مگر بیانیہ انداز کو اگر تفصیلات کی گنجائش کم ملے تو فن کے مختصر پیمانے میں تکمیلِ موضوع کا احساس تشنہ رہ جاتا ہے ۔ اس لئے مختصر افسانہ کا کام یاب فن

در اصل وہی ہے کہ جس میں محدود الفاظ و عبارات میں اس درجہ اشارات و رموز پنہاں کر دیئے جائیں کہ کہانی اپنے حدود میں رہ کر بھی ایک جہانِ معانی کے وجود و خلق کا باعث بن جائے۔

بیدی حتی الوسع معنی آفرینی سے مرکزی خیال کو شدید کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ وہ موضوع کے تعلق کے خارجی محرکات کی بازآفرینی اس طرح کرتے ہیں کہ ایک توانا اشاریت اپنی گہری معنویت کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ حدودِ دقعہ کے بموجب تفکر انگیزی ایسی ہوتی ہے کہ خیال کو تحریک اور تجسس کو تحیّر نصیب ہوتا ہے۔ ان کے ہاں رمزیت، اشاریت، جزئیات نگاری ایک دُنیائے معانی لاکر کھڑی کر دیتی ہے۔

ایک کہانی میں ایک آشفتہ مزاج دل دادۂ منیکی حامل لبِ گورضعیفہ کو برابر یہی خلش رہتی ہے کہ اس کی غیر برگشتہ، طویل القامت پوتی کہ جس کی بے سہارا زندگی کی ضامن بجز اس کے کوئی اور نہیں، کیوں کر رشتۂ ازدواج سے منسلک ہو سکے گی۔ لیکن خلافِ توقع وہ بیاہ دی جاتی ہے۔ باوجود اس کے اسے شانتی نہیں ملتی۔ اُسے یقین ہے کہ زندگی کا کھیل کسی طور اس میں شروع ہو ہی نہ سکے گا۔ اس لئے موت کی آغوش میں جاکر بھی واپس آجاتی ہے۔ اس کے کانوں میں کسی کی مضطرب آوازیں سُنائی دیتی ہیں اور وہ مرتے مرتے بھی بے تاب ہو کر جی اُٹھتی ہے۔ لیکن ذمّہ داری کے شدید احساس نے محض وہم و گمان میں اسے مبتلا کر رکھا ہے کسی کی کوئی مضطرب آواز نہیں آتی بلکہ وہ جس کے لئے وہ اس درجہ فکر مند ہے کامراں و خوش و خرّم ہے۔ سہاگ کی دمک چہرے پر عیاں ہے اور جب فی نفسہٖ ضعیفہ کو باور ہو جاتا ہے کہ زندگی کا کھیل ہی اس میں شروع نہیں ہوا بلکہ ایک زندگی بھی متحرک ہو چکی ہے تو یکلخت موت سے اس کی مدافعت ختم ہو جاتی ہے اور ایک ابدی سکون میسر آجاتا ہے۔ حیات جب اپنے بے لوث مقاصد کے اوراق تمام کر چکی تو اواخرِ افسانہ میں اشاریت اس طرح واضح ہوتی ہے۔

"تپائی پر پڑی ہوئی گیتا کے پنے اُڑنے لگے۔ اور اُڑتے اُڑتے وہاں پر آ کر رُک گئے جہاں شبد سمایت لکھا ہوتا ہے۔"
(لمبی لڑکی)

بیانیہ اندازِ تحریر کا تقاضہ یہی تھا کہ کہانی ہر دو میر توں کے ساتھ سیدھے خطوط میں بڑھتی ہوئی تمام ہو جاتی۔ اور غور و فکر کے سارے مرحلے انجام پر آ کر رُک جاتے۔ مگر فن کار جوں کہ اپنے نقطۂ نظر کے لئے پوری فکر انگیزی بھی چاہتا ہے اس لئے وہ اجمال سے کام لے کر بنا رے خیال کو ایک لا انتہا ہی تحرک بھی عطا کر دیتا ہے۔ پس جو اصطلاحات استعمال ہوئے ہیں وہ اپنے سابقہ مفاہیم کی بنیاد پر نئے غیر معمولی مفاہیم کا موجب بن جاتے ہیں۔ ضعیفہ کی جملہ پاکیزہ زندگی گیتا کے استعارے میں ہویدا ہوئی اور عمر رفتہ اوراق گیتا سے تعبیر ہوئی۔ چناں چہ گیتا اور اس کے پنّے کی اشاریت میں ایک ذمّہ دار اور اہلِ درد ضعیفہ کی بے چین روح اور ایک بے لوث چاہت سے پُر زندگی جذب و کیف کے ساتھ منعکس ہوئی اور شبد سمایت میں اتمام زندگی کا رمز اور تکمیلِ آرزو کی اشاریت پوری معانی آفرینی کے ساتھ نمایاں ہوئی۔

کہانی "ہڈیاں اور پھول" کے اتمام واقعہ پر جو طنز آمیز اشاریت خلق ہوئی ہے وہ دیکھنے اور محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ بادی النظر میں عبارت معمولی اور اشارہ اتنا عام ہے کہ کسی نئے پن کا احساس نہیں ہوتا بلکہ جب یہی فقرہ ہم افسانے کے تناظر PERPECTIVE میں دیکھتے ہیں تو ایک نئی۔ اچھوتی صورتِ حال سامنے آ جاتی ہے۔ اب دیکھئے۔

"اس وقت پُل کے پاس ایک مریل سا کتّا ایک خوبصورت کتیا کے سامنے اظہارِ محبّت میں دُم ہلا رہا تھا۔"

بہ ظاہر عام سی بات ہے لیکن یہ عام سی بات پوری کہانی کو اپنے احاطے میں لا کر مرکزی خیال کو دو گنا کر دیتی ہے ـــــ کہانی ایک موچی مُلّم اور اس کی وفا شعار بیوی گوری کی ہے لیکن مُلّم اپنی مردانگی نخوت کے سبب بڑا سخت گیر

اور خود پسند ہے۔ گوری کو دل و جان سے چاہتا بھی ہے اور اسے آنا ہی ذرا ذرا سی بات پر زدوکوب بھی کرتا ہے۔ اپنی چاہت کا کھلے بندوں اظہار کرنا اپنی انا کے خلاف جانتا ہے اس لئے عاجز آکر وہ ایک دن میکے چلی جاتی ہے۔ اس کے جاتے ہی اس کی وارفتگی اور خدمت گزاری اسے بہت یاد آتی ہے۔ اس کی جدائی ناقابل برداشت ہو جاتی ہے۔ اس کے کپڑوں سے لپٹ لپٹ کر تنہائی میں روتا ہے اور انہیں اپنے گرد لپیٹ کر سو جاتا ہے۔ لیکن ایک چٹھی لکھ کر اُسے بلانے میں اُس کی نا اور خودداری مانع آتی ہے۔ آخر وہ بعد از انتظار خود آنے کو لکھتی ہے۔ وہ لینے اُسے اسٹیشن جاتا ہے۔ بڑی وارفتہ مزاجی سے اُسے لئے چلا آتا ہے کہ وفورِ جذبہ سے مغلوب ہو کر گوری بھیڑ میں دو ایک مردوں سے ٹکرا جاتی ہے۔ ایک خاص کیفیت میں اُمنڈی ہوئی اسے دیکھ کر پل پر بیٹھے آوارہ چھوکرے آوازہ کستے ہیں۔ یکایک تلّم غضب ناک ہو جاتا ہے

"گوری ——"

گوری نے کانپ کر اِدھر اُدھر دیکھا اور گھونگھٹ سر پر ڈال لیا۔ اب اسے راستہ دکھائی نہ دیتا تھا۔ تلّم کے دھوکے میں اس نے اپنا ہاتھ کسی اور شخص کے ہاتھ میں دے دیا یا شاید یہ جیرتی کے چاند دیکھ لینے کی وجہ سے تھا کہ تلّم نے غصّے میں ہکلاتے ہوئے کہا۔

"یہ نئے ڈھنگ سیکھ آئی ہو —— آگئیں میری جان کو دُکھ دینے۔"

(ہڈیاں اور پھول)

وہی نفرت، وہی حقارت، وہی نخوت اور وہی بے قدری کہ جو تلّم کی خو بن گئی تھی، عود کر آتی ہے۔ جب کہ وہ خود صحّت اور عمر کی اس منزل پر ہے کہ جب کچھ ماہ و سال اور بیت جائیں گے تو اس کی انا ٹوٹ کر بکھر چکی ہو گی اور

تب اس کا حشر وہی ہوگا جو ایک مریل کتّے کا جوان و خوب صورت کتیا کے سامنے ہوتا ہے۔ چنانچہ جب ـــــــ "آگئیں میری جان کو دُکھ دینے" ملّو کہتا ہے تو سرراہ فن کار کو وہ منظر نظر آتا ہے جو ایک مریل کتّے اور ایک جوان کتیا سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لئے ایک بھرپور طنز آمیز اشاریت مستقبل بعید کے بھی امکانات کو سمیٹ کر جنم لیتی ہے اور ایک دیرپا تاثر ذہن پر مرتسم کر دیتی ہے

اپنے بعض افسانوں میں منٹو اور کرشن چندر نے بھی نہایت خوب صورت اور برمحل رمزیہ بیان اختیار کیا ہے۔ آنے والے ناسازگار واقعات کا اشاریہ منٹو کے ایک افسانہ "جی آیا صاحب" میں اس طرح ملتا ہے۔

"ـــــــ باورچی خانے کی دُھندلی فضا میں بجلی کا ایک اندھا قمقمہ چراغ گور کی مانند اپنی سُرخ روشنی پھیلا رہا تھا۔ دھوئیں سے اَٹی ہوئی دیواریں ہیبت ناک دیوؤں کی طرح انگڑائیاں لیتی ہوئی معلوم ہو رہی تھیں۔ چبوترے پر بنی ہوئی انگیٹھیوں میں آگ کی آخری چنگاریاں اُبھر کر اپنی موت کا ماتم کر رہی تھیں۔ ایک برتی چولھے پر رکھی ہوئی کیتلی کا پانی نہ معلوم کس چیز پر خاموش ہنسی ہنس رہا تھا ـــ"

فضا کی یہ کیفیت اس امر کا اشاریہ ہے کہ کوئی غیر معمولی سانحہ درپیش ہے۔ مانند چراغ گور ایک اندھے قمقمے کا ٹمٹمانا، باورچی خانے کی دُھندلی فضا میں دھوؤں کا ہیبت ناک دیوؤں کی طرح انگڑائیاں لینا وغیرہ اشاریت مابین مظلوم و ظالم ایک حدِ فاصل بھی قائم کرتی ہے۔ وہ نوخیز لڑکا جو شب و روز کام اور کام کئے جا رہا ہے، اپنے کسی دردناک انجام سے قریب ہے۔ جاگیردارانہ طرز مظالم کھلے عام جور و تعدی سے کہیں زیادہ سفاک ہوتے ہیں۔ غلامی کا طوق اپنی کسی نہ کسی صورت میں پس ماندہ انسانوں کی گردن میں آویزاں ہے وغیرہ کی ترجمانی فضا کے پس منظر میں بہ خوبی ہوئی ہے۔ لیکن ان اشارات میں جس انجام کی جانب توجہ مبذول کی گئی ہے، بعینہٖ وہ انجام سامنے نہیں آتا۔ بہ ظاہر

چراغ گور اور آخری چنگاریوں کی ماتمی صورتِ حال سے تو یہی واضح ہوتا ہے
کہ بے شک و شبہ سانحۂ موت در پیش ہے۔ مگر ایسا نہیں ہوتا۔ ایک ذرا
فرصتِ روزگار کی طرح میں وہ نو خیز لڑکا، قاسم دوبارہ صاحب کی بلیڈ سے اپنی
انگلی کاٹ لیتا ہے۔ نتیجے میں اُسے سیپٹیک ہو جاتی ہے اور ہاتھ کے
کٹ جانے کی نوبت آجاتی ہے۔ چنانچہ واقعہ کے انجام کی صحیح شناخت
لائی گئی اشاریت سے نہیں ہوتی بلکہ اشاریت انجامِ واقعہ سے ذہن قاری
کو بے راہ رو کر دیتی ہے۔ لہٰذا خوب صورت اور خلاقانہ اشاریت کے
باوجود موضوع کی روح ذرا تشنہ سی رہ جاتی ہے۔ نیز اس رمزیہ بیان میں
جامعیت کی جگہ تفصیلات زیادہ ہیں۔ بر خلاف اس کے راجندر سنگھ بیدی
کم اور جامع الفاظ میں گہری اشاریت و رمزیت پیدا کرنے کے زیادہ موجب
ہوتے ہیں۔ مثلاً

"جی چاہتا ہے میں بھی قدرت کا ایک شاہکار
توڑ پھوڑ کے رکھ دوں ——— مگر پانی میں کشتی راں
لڑکا کہہ رہا تھا ——— اس موسم میں تو ادنی کا پانی گھٹنے گھٹنے
سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا۔" (گرم کوٹ)

یہاں وہ ناقابلِ اظہار حقیقت لائقِ اظہار ہوتی ہے جس
کے بیان کے لئے کئی صفحات درکار ہوتے ہیں۔ بات معمولی ہے۔ ارادہ
خودکشی کا ہے جو مستحسن نہیں مگر پیرایۂ بیان رمزیہ ہونے کے سبب محض معمولی
بات غیر معمولی ہوتی ہے اور اس لئے بھی کہ منفی رویہ ایک مثبت صورتِ حال
اختیار کر لیتا ہے۔ کیوں کہ قدرت اپنے شاہکار کی حفاظت بہ دستِ خود
کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

اشاریت وہ تخلیقی رویہ ہے کہ جس میں الفاظ اور ان میں نہاں معنویت
کی بازیافت زیادہ قابلِ لحاظ ہوتی ہے۔ چنانچہ 'جی چاہتا ہے'، کی حسرت ناکی،
شاہکارِ قدرت کی تعلّی اور کشتی راں لڑکے کی موجودگی وغیرہ وہ تخلیقی رویہ ہے،

جو فن کارانہ قدرت پر دال ہے "قدرت کا شاہکار" استعارہ ہے احساس ذات کا، توڑ پھوڑ دینے کا خیال علامت ہے انتہائے یاس کی۔ لیکن بڑی اہم بات یہ ہے کہ انتہائے یاس اور غم کی دبیز لہروں میں بھی دامن رجائیت ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ بہر حال و بہر صورت زندہ رہنے کی قابل تحسین مجبوری حاوی ہو کر عرصۂ حیات کو نغمہ آگیں کر دیتی ہے۔

کرشن چندر بھی اپنی کہانیوں میں اکثر خوب صورت اشاریت سے واقعات پیش آمد کی فن کارانہ تعبیر پیش کرتے ہیں "زندگی کے موڑ پر" کہانی میں پرکاش وتی کے رشتے کا بھائی اس کے ہاتھ کی لکیروں کو دیکھ کر کہتا ہے

" یہ لکیر تمہاری شاعری کی تھی لیکن یہاں آ کر شاعری کا آبگینہ ہلدی کی ایک گانٹھ سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔"

اشتراکی انداز نظر کو اُردو افسانہ میں کرشن چندر اور خواجہ احمد عباس کے ماسوا کسی اور نے وہ فن کارانہ حیثیت نہ بخشی کہ فن و موضوع میں ایسی فطری ہم آہنگی پیدا ہو جائے کہ مقصدیت، مقصد آفرینی کے زمرے میں آ جائے ان کے نقاطِ نظر دُنیائے احساس کو اتنا فرو در لرزاں کرتے ہیں کہ صورتِ حال کے لئے قاری و فن کار کے مابین لازماً ایک متوازی جذبہ پیدا ہو جاتا ہے کرشن کی رومانیت انقلابی رومانیت ہے۔ وہ گہری رومانیت میں بھی کسی نہ کسی طرح اپنا اشتراکی نقطۂ نظر ضرور دخیل کر دیتے ہیں۔ جملۂ مذکورہ میں پرکاش وتی کا بھائی اس کے ہاتھ کی لکیروں پر جب اظہارِ خیال کرتا ہے تو وہ خیال آرائی فی الجملہ سرمایہ دارانہ نظام کی جبریت کا گہرا طنز بن جاتی ہے۔ پس شاعری کے آبگینے کا ایک ہلدی کی گانٹھ سے ٹکرا کر پاش پاش ہونے کی اشاریت میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف شدید نفرت کا اظہار ہے۔ وہ لڑکی جو شاعرانہ ذوق کی حامل ہے، ایک ترقی یافتہ سیرتی اوصاف رکھتی ہے، فی الحقیقت ایک اَن پڑھ بنئے سے بیاہ دی جاتی ہے۔ تب ہی کہے گئے فقرے کی رمزیت اُبھر کر خیال کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے اور بورژوائی معاشرہ و نظامِ سرمایہ داری

سے ارادی اُنس رکھنے والوں میں بھی دبی لہریں ان کے سطحِ نظر کو بدل دینے کی سعی کرتی ہیں جو لہریں فن کار کے مقصدی ذہن سے اُٹھی تھیں۔ لیکن کرشن کی یہ کامیابی اس وقت زیادہ دیرپا نہیں رہ جاتی جب قاری ان کی مشروط ذہنی کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ چہ جائیکہ بیدی کا ذہن مشروط نہیں۔ ان کے تخلیقی پاروں کو پڑھنے اور حظ اُٹھاتے وقت کسی اشتباہ کا شائبہ پیدا نہیں ہوتا اس لئے تاثر اس امر کی نسبت زیادہ پیدا ہوتی ہے کہ جس امر میں لطف و کیف کے ساتھ نقطۂ نظر کی عصبیت بھی جھلکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ پابندیٔ نظریہ کے باعث جس قدر تاثر کو زیاں پہنچا ہے، اس کی جانب کرشن چندر نے کبھی توجہ نہ دی۔ بیدی کا ذہن آزاد، منفرد اور غیر پابند ہے اس لئے ان کے تجربے جب پردہ اشاریت میں نمایاں ہوتے ہیں تو ہمہ گیری اور تنوع کو جلا زیادہ ملتی ہے۔ اس لئے ان کا تجربہ و مشاہدہ وہ رمزیہ رویہ بن جاتا ہے کہ جس میں حقائق زندگی، نفسی پیچیدگی اور ہمہ گیر درد مندی اُبھرتی ہوئی انسانی استحصال پسندی، سماجی نابرابری کو تشت از بام کر کے صورتِ حال کو بدلنے کی ایک سعیٔ مسلسل بن جاتی ہے۔

افسانہ "آلو" میں لکھی سنگھ اور اس کی بیوی سنتو خلوصِ دل سے اشتراکیت کی تحریک میں پیش پیش ہیں۔ ایثار و قربانی ان کا مقصدِ حیات ہے لیکن جب زندگی چند آلوؤں سے بھی تہی دامن ہو جاتی ہے تو سارے اشتراکی آدرش یکایک ٹوٹ پھوٹ کر بکھر جاتے ہیں۔ حقائق کے بیان میں بیدی بڑا کٹھور اور بے رحمانہ رویّہ اختیار کرتے ہیں۔

"اس وقت لکھی سنگھ نے سنتو کو گاڑی بانوں کی ہڑتال کے متعلق بتایا اور آلوؤں کے نہ لانے کی وجہ بیان کی۔ سنتو کچھ دیر اپنا سر ہاتھ میں دیئے بیٹھی رہی۔ پھر وہ خشمگیں انداز سے لکھی سنگھ کی طرف دیکھتے ہوئے بولی۔ "تم نے ہڑتال کی مخالفت کیوں نہ کی۔"

لکھی سنگھ نے کوئی جواب نہ دیا۔ بنتو ہڑتال کے محرکوں کو گالیاں دینے لگی۔ ان محرکوں کو جن میں اس کا اپنا لکھی سنگھ بھی شامل تھا اور جن میں سے بخشی محض اس لئے نکل چکا تھا کہ وہ آلوؤں کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا تھا۔ لکھی سنگھ سوچنے لگا بنتو نے ایک اچھے کامریڈ کی طرح ہمیشہ میرا ساتھ دیا تھا لیکن اب وہ بھی مجھے جواب دے رہی ہے۔ اس وقت کرنیل، گلی میں سے آیا اور باپ کو خالی ہاتھ دیکھ کر رونے لگا۔ بنتو صبح سے اُسے باپ کی آمد کا انتظار کرنے کے لئے کہہ رہی تھی اپنے بیٹے کو یوں روتا دیکھ کر بنتو اور بھی زہرناک ہو گئی۔

لکھی سنگھ کو بنتو سے یہ اُمید نہ تھی۔ وہ اپنا سر دونوں ہاتھوں میں دے کر بیٹھ گیا اور سوچنے لگا۔

"کیا بنتو رجعت پسند ہو گئی ہے۔"

محض ایک سوال نہیں بلکہ ترقی پسندی اور رجعت پسندی کے مابین اس مابہ الامتیاز نکتہ کی تلاش ہے جس کی بنیاد پر مقدرات کی سمت کی تعیین کرنی مقصود ہے۔ کیوں کہ بیدی نے بھی اشتراکی تحریک کا ہمیشہ ساتھ دیا تھا۔ ایک اچھے کامریڈ کی طرح اشتراکیت کی خوبیوں کو تسلیم کیا تھا لیکن سدا اپنی نظر اور ذہن کو غیر مشروط رکھا تھا۔ کمیونزم محنت کش طبقوں کا معاشی حل چاہتی ہے جب کہ اہلِ اشتراک کو مائل بہ جہد کرنے والے اوپر کے ذی اقتدار اشخاص عیش و نشاط میں رہ کر، عمارتوں میں بیٹھ کر محض فرمان جاری کر کے اپنے اقتدار کو مزید مضبوط کیا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ان کے درمیان جو امتیازات ہیں اوّل تو انہیں ہی ختم کیا جانا چاہیئے۔ لہٰذا بیدی اُردو کے پہلے اشتراکی ادیب تھے جنہوں نے نہایت جرأت مندی سے بنیادی ستونوں کی طرف توجہ دلا کر سارے نظامِ اشتراکیت کی بنیادیں ہلا دیں اور بارہا بلکہ ہر سانس کے ساتھ رجعت پسندی کے الفاظ دُہرانے والوں کو مزید نئے مفاہیم دیئے اور انہیں مخصوص دائرے سے نکال کر متنوع کیا۔

اقتباس ہٰذا میں براہِ راست حقائق کا بیان ہے۔ لیکن کہیں کہیں کچھ

عبارتیں اور الفاظ ایسے ہیں اور اس طرح استعمال ہوئے ہیں کہ خیال کے کئی صفحات چند سطور میں نہاں ہو کر رہ گئے ہیں اور یہ اس لئے ہے کہ کہانی محض لکھی سنگھ اور بسنتو کی ہو کر نہیں رہ گئی بلکہ انقلاب وقت کے نشیب کا ترجمان بھی بن گئی ہے۔ عام سی کہانی کو معانی اور مطالب کے بڑے کینوس عطا کرنے کے باعث چند ناگزیر اشاریت منقۂ شہود میں آئی ہے۔ یہ اشاریت لکھی سنگھ اور بسنتو کو چھوڑ کر کچھ اور آگے بڑھتی ہے اور ایک نظام فکر کو احاطہ میں لے لیتی ہے۔ وہ بسنتو کہ جو لکھی سنگھ کا ایک اچھے کامریڈ کی طرح بلا چوں و چرا ساتھ دیتی رہی تھی، توقع کے برخلاف کمیونزم کے طریقۂ کار کے خلاف بڑے اشتباہ کا اظہار کرتی ہے اور پہلی صدائے احتجاج بلند کرتی ہے ــــ "تم نے ہڑتال کی مخالفت کیوں نہ کی۔"

لکھی سنگھ خود ہڑتال کا موجب بنا تھا اور اس سے بسنتو کا ایسا سوال کرنا انتہائی غیر متوقع تھا۔ "تم نے ہڑتال کی مخالفت کیوں نہ کی ــــ" فقرہ سادہ اور سیدھا ہے لیکن اس کی رمزیت کے اس پہلو کو دیکھئے کہ جس میں فن کار محض ایک عبارت میں رطب اللسان ہے کہ ہڑتال ہر مسئلے کا حل نہیں۔ عارضی قدریں دائمی قدروں کو پس پشت تو کر سکتی ہیں لیکن ان کی جگہ ہمیشہ لے نہیں سکتیں۔ جب خود اہل انقلاب اپنی اجتماعی انقلابی قوتوں سے ناآسودگی کا اظہار کرنے پر مجبور ہوں تو جماعت کی نظریاتی استقامت ضرور مشکوک ہو جاتی ہے۔ یہ پہلا اشتباہ تھا جو ایک اشتراکی ادیب کے ذریعہ پیرایۂ ابہام میں معرض وجود میں آیا۔ ایک کامریڈ، ایک کامریڈ کے بارے میں بڑے شک و شبہ کے ساتھ غلطاں ہے۔ اس کی سوچ کی اشاریت اشتراکی تحریک کے خلاف ہزار ہا شکوک و شبہات کے اوراق کھول کر رکھ دیتی ہے اور واضح طور پر کچھ نہ کہنے کے باوجود ایک پوری کتاب کہہ دینے کا عمل ایسا ہے کہ ترقی پسندی کی نفی میں گوپال مسل اور ہنس راج رہبر کی دو جامع کتابیں بھی وہ فوری مجموعی تاثر عطا نہیں کرتیں جو بیدی کا ایک فقرہ عطا کرتا ہے بلکہ اس وقت

اور کبھی تاثر شدید ہو جاتا ہے جب لکھی سنگھ اپنا سر دونوں ہاتھوں میں دے کر متواتر سوچنے لگتا ہے کہ ——— "کیا بسنتو رجعت پسند ہو گئی ہے؟"

حقائق بینی اور نفسی دروں بینی سے جو اشاریت ان کے ہاں پیدا ہوتی ہے اس میں فنکری تہداری اور گہری رمزیت چھپی ہوتی ہے۔ ان کے ہاں بیشتر کہانی کا واقعاتی وجود عبارتوں کے رمزیہ بیان میں نہاں ہو جاتا ہے۔ اکثر مرکزی خیال کے متوازی ایسے اشارات و رموز وہ پیدا کر دیتے ہیں کہ موضوع کی منطقیت اور اس کی راست، فطری صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اپنے رمزیہ اظہار میں وہ حالات و کوائف پر فن کارانہ انداز سے طنز بھی کرتے ہیں اور بڑے سے بڑے خیال کو چند، ان کہی باتوں کے رمز اور لفظی اشاریت میں چابکدستی سے بیان کر دیتے ہیں۔ چنانچہ چند مخصوص الفاظ و عبارات کی اختراع کے بعد انتہائی اختصار میں وہ رمز و اعجاز اس درجہ نہاں کر دیتے ہیں کہ ہزارہا لفظوں کی گونج چند منتخبہ الفاظ و عبارات میں سنائی دینے لگتی ہے۔

آلِ احمد سرور لکھتے ہیں۔

> "بیدی کے افسانوں میں تھوڑی سی دیر میں بہت کچھ کہہ دیا جاتا ہے لیکن اس سے زیادہ خیال کے لئے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ نزاکت، نفاست، دردمندی، ایک خاموش حزن بیدی کی خصوصیات ہیں اور ان کی ابدیت کی ضمانت۔"

بیدی کہانی کے حسنِ اختصار سے آگاہ اور بیان کے اعجاز سے بہرہ مند ہیں۔ نظر دور بیں اور دور رس ہے۔ ناقابلِ رسا حقائق و رموز تک وہ دروں بینی کے باوصف رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ادنیٰ اور حقیر اشیا و حقائق میں بھی وہ کوئی نہ کوئی قابلِ لحاظ معنویت تلاش کر لیتے ہیں۔ اس معنویت کی بنیاد پر وہ موضوع کے پھیلاؤ کا تعین کرتے ہیں۔ موضوع کے ہر پہلو پر ان کی نگاہ جاتی ہے اور ہر پہلو کی مناسبت سے کچھ ایسی جزوی تصویریں مصوّر کرتے ہیں کہ موضوع مختصر میں بھی خیال کا احاطہ پھیلتا ہوا زمان

و مکاں کو بھی محیط کر لیتا ہے ۔ چنانچہ وہ کم وقت میں بہت کچھ کہنے کا ہنر جانتے ہیں ۔ اس فنی نزاکت سے جو نفاست پیدا ہوتی ہے اس میں نہ صرف جزئیہ کیفیت ہوتی ہے بلکہ ایک ہمہ گیر دردمندی کی ابدی صفت بھی پنہاں ہو جاتی ہے ۔

اشاریت ، رمزیت اور تہہ داری کے عمل فنکارانہ کے علاوہ بیدی نے جزئیات نگاری میں بھی بالغ نظری سے پیش روی کی ہے ۔ ان سے ماقبل اُردو افسانہ نگاری میں جزئیات نگاری کی روش اس درجہ عام نہ تھی کہ جس درجہ عام بیدی کے توسط سے ہوئی ۔

فنِ افسانہ طرازی کے عہدِ آغاز میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کی کچھ کہانیوں میں فضا نگاری کے وقت جزوی محرکات کہیں کہیں آئے ہیں ۔ مثلاً پریم چند کے یہاں جب کسی جُرم کے ارتکاب کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے تو فضا اپنی خاموش زبان سے روکتی ہے ۔ ضمیر اندھیرے گھر میں کوئی سایہ بن کر سدِّ راہ ہو جاتا ہے کھلتی یا بند ہوتی کیواڑوں سے ایک صدائے احتجاج کا گمان ہوتا ہے ۔ لیکن یہ جزوی محرکات کہانی کو محض ایک سطح میں زیادہ استواری کے ساتھ قائم رکھنے کا فنی عمل ہیں ۔ اس لئے کسی اہم فکری بصیرت کا موجب نہیں ہوتے ۔ اسی طرح یلدرم چاند ، چاندنی ، ستارے ، کہکشاں ، کوہ بلند اور جوئے رواں کے جزوی بیان میں رموزِ حُسن و محبت کے متلاشی ہوتے ہیں ، کسی قابلِ ذکر بصیرت کی طرف مراجعت نہیں کرتے ۔

ان دو جدید افسانہ نویسوں کے بعد اس ضمن میں قابلِ ذکر شخصیتوں میں کرشن اور منٹو کے نام آتے ہیں ۔ ان کی کہانیوں میں جزوی محرکات بدرجہ اتم آئے ہیں جو موضوع میں لائے گئے مخصوص مطمحِ نظر کو شدید و پُر اثر کرنے میں معاون ہوتے ہیں ۔ مگر وہ بصیرت افروزی میں غیر جانب داری اور آزادہ روی کا ثبوت فراہم نہیں کرتے بلکہ جو مخصوص زاویۂ نگاہ ہر دو کا رہا ہے ، اس سے وہ آگے نہیں جاتے ۔ یعنی کرشن چندر جدلیاتی مادیت اور منٹو جنسی حقیقت نگاری سے

دور جاتے یا سر ہو انحراف کرنے کی سعی نہیں کرتے۔ اس لئے جس قدر کہ تنوع پیدا ہونا چاہیئے۔ وہ تنوع پیدا نہیں ہوتا۔ چہ جائیکہ بیدی آزاد تلازمۂ خیال کے باعث جزئیات نگاری میں بہتیرے تجربے کے اہل ہوئے۔ زندگی کی بنیادی قدروں کی طرف شعوری توجہ کے سبب انہوں نے بنائے حیات اور اس کے تعلق کے رشتوں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس لئے کسی "ازم" یا کسی در آمدہ خیال وفکر کے دائرے میں محبوس رہنا، فن کارانہ عمل کے برخلاف جانا۔ یہی وجہ ہے کہ مروجہ قدروں کے رموز اس طرح ان کے ہاں نمایاں ہوتے ہیں کہ بصیرت عقل ومنطق کی بنیاد پر قابل قبول ہو جاتی ہے۔

موضوع کی سیدھ میں محض گام زن ہونا ان کا شیوہ نہیں بلکہ گل افشانی کرتے بڑھنا ان کا وصف فن کاری ہے۔ موضوع کو پوری طرح اپنی دسترس میں لے کر جزو نگی کرنا اور تاثر کی ہمہ جہتی کی سعی میں کامیاب ہونا ان کا اوج کمال ہے۔ بسا اوقات جزوی کام ہو کر اتنی بصیرت افروزی کرتے ہیں کہ کل سے زیادہ پُر اثر جزو معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس لئے ان کی پہلی اور دوسری کہانی کو دیکھ کر ایک مکتوب میں رشید احمد صدیقی نے ان آموزیران کی توجہ مبذول کی۔ انہوں نے لکھا ——

"آپ جزو کو کل سے زیادہ دل چسپ بنا دیتے ہیں
یہ آپ کی شخصی فتح مندی ہے لیکن یہاں پہنچ کر ایسا نہ ہو کہ
جزو ہی مقصد بن جائے۔"

بیدی نے رشید صاحب کی اس مخلصانہ اور لائق التفات رائے کا برابر احترام کیا۔ جزو اور کل کے مابین فرق وامتیاز کو مابعد کے افسانوں میں ہمیشہ ملحوظ رکھا اور ایسا کبھی نہ ہو سکا کہ جزو ہی مقصد بن جاتا۔ ایک بالغ نظر راست گو نقاد کتنی رہنمائی کرتا ہے۔ بیدی نے خنداں پیشانی سے وہ رہ نمائی قبول کی اور شخصی فتح مندی کے جوہر کو برقرار رکھتے ہوئے جزو کو کبھی حاوی اور غیر دلچسپ ہونے نہ دیا۔

مطالعے کی وسعت، تجربے کی گہرائی اور مشاہدے کی شدّت کے باعث ان کی نظر ہر شئے اور ہر منظر میں ان متوازیات کو تلاش کر لیتی ہے جو موضوعِ افسانہ کو زیادہ پُر اثر معنویت عطا کر سکے۔ وہ نہ صرف بالطبع ذہین ہیں بلکہ یادداشت بھی اس قدر قابلِ لحاظ رکھتے ہیں کہ ہر وہ فقرہ جو کہہ چکے ہوتے ہیں، ذہن سے محو نہیں ہونے دیتے۔ بے جا تکرار کبھی پیدا نہیں ہوتی۔ فقروں کی فقروں سے نفی بھی نہیں ہوتی بلکہ اس کا بھی ہر لحظہ خیال رکھتے ہیں کہ کوئی عبارت کہانی کے بُنیادی دھارے سے غیر متعلق نہ ہو اور بُنیادِ موضوع کا کوئی ناگزیر حصّہ ذہنِ قاری سے محو نہ ہو۔

جدید افسانہ محض کہانی کہنے کا فن نہیں بلکہ کہانی کے پیرائے میں فکر و خیال کا وہ زرّیں سرمایہ بھی پیش کرنا مقصود ہے جس کا تعلق معاشرہ و معیشت، جنس و حقیقت اور تمدنی مضمرات سے ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ فنِ افسانہ کا پیمانہ مختصر اور کم مایہ ہوتا ہے اس لئے بیان کا رمزیہ ہونا، اشیاء و عوامل کی اشاریت میں بہت کچھ کہنے کی گنجائش پیدا کرنی جدید تقاضہ کے مطابق اصل فن کاری ہے۔ اس طرزِ جدید میں بیدی کی حیثیت سرِ فہرست ہے۔ وہ اپنے عمل فن کاری میں محض موضوع کی راست کا خیال نہیں رکھتے بلکہ اس درجہ نظر اور ذہنِ رساطی رکھتے ہیں کہ گرد و پیش میں پھیلی معنویت کو موضوع کے مطابق بہ خوبی تفحص کر لیتے ہیں۔ واقعہ کی رہ گزر میں گُل و خار ملیں، سنگِ ریزے سرِ راہ آئیں یا افلاس و تونگری سدِّ راہ ہو جائیں، ہر امتیاز و تفاوت اور ہر نشیب و فراز پر توجہ ضرور مبذول کرتے ہیں اور حدودِ موضوع کے مطابق خیال انگیزی کرتے بڑھتے ہیں۔ اس لئے کہتے ہیں کہ بیدی کا فن ہاتھ پھیلا کر چلنے کا فن ہے۔ ہاتھ میں آئے معمولی و ادنیٰ اجزا کو بھی اپنے فنی ردیّہ کے سبب گراں قدر بنا دیتے ہیں۔ اچھے جزئیات نگار کی طرح وہ ان ہی اجزا کو احاطۂ خیال میں لاتے ہیں جو عین موضوع کے مطابق ہوتے ہیں کیوں کہ انہیں وسعتِ دامن کا برابر خیال رہتا ہے۔

بیداری کی گرفت اپنے موضوع پر شدید ہوتی ہے۔ ایسی مثال نہیں ملتی کہ گرفت ڈھیلی ہوئی ہو اور غیر متعلق مہیجات کا اجتماع ہو گیا ہو۔ بعض جزدی امور بسا اوقات کل سے ضرور کچھ زیادہ دل چسپ ہوتے ہیں لیکن ایسے افسانوں میں جزدی متعلقات کا پھیلاؤ ہی در اصل وہ عضویاتی کل ہوتا ہے جو مقصود فن ہے۔ ایسے وہ افسانے کہ جن کو نگاہ میں رکھ کر راشد صاحب نے جزدوکل کی دل چسپی کے ضمن میں نہایت اہم بات کہی تھی، محض دو ہیں —— "ہمدوش" اور "دس منٹ بارش میں"۔ ان میں اجزائے وقوعہ پر فن کار کی توجہ زیادہ ہے۔ ہر جزو اور ہر وقوعے میں اتنی باریک نگی اور دلآویزی آئی ہے کہ جزدنگی کے دفور میں مقصد موضوع کے گم ہو جانے کا احتمال پیدا ہو سکتا تھا۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا ہے کہ جزئیات ان کے ہاں وسیلہ ہیں مقصد موضوع کے حصول کا۔ صداقت کی جستجو کے بعد مرکزی خیال کو مؤثر کرنے کا اس لئے زیادہ موجب ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ جزدی مطالعے کی نکتہ رسی سے کل کی وقعت کے زیاں کا احتمال ہونا نا واجب نہیں۔ لیکن ایسا احتمال محض بین السطور ہی رہتا ہے۔ انجام افسانہ پر تکمیل موضوع کے بھرپور اثرات کسی احتمال کی گنجائش باقی نہیں رکھتے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ افسانے ناقدین عصر کی نظر میں بجا طور پر فکر و فن میں افسانے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک میں ہمہ گیر درد مندی اور یاس انگیز رجائیت ہی موضوع اصل ہیں دوسرے میں اخلاص کی نفسی ماہیت، معذوری و بے کسی کے زیر اثر پائے استقلال کی نا استواری کا پے در پے احساس اور وہ متخالف رویّہ موضوع افسانہ ہے کہ جو جنسی جبلت کے زیر اثر ہمدردی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جب ان موضوعات کو فن کار، ان افسانوں میں قلم بند کیا جاتا ہے تو لامحالہ تعمیر میں تجرید لازماً پیدا ہو گی۔ چناں چہ یہ افسانے در اصل وہ تجریدی کہانیاں ہیں جن کا تصور اردو میں عام و رائج بھی نہ ہوا تھا۔ بعد ازاں آنے والی نسلوں نے جب مغرب کے زیر اثر تجریدیت کے تجربے کئے تو یہ افسانے سنگ میل ثابت ہوئے۔ مگر آج بھی

اس ضمن میں جو کامیابی انہیں ملی اور جو مرتبہ انہوں نے حاصل کیا فی الوقت کسی دوسرے کے حصّے میں نہیں آیا۔

تجریدی افسانوں کا جو تعلق شعور کی رَو سے قائم کیا جاتا ہے وہ اصل میں فن سے عدم واقفیت کی دلیل ہے۔ تجریدی اور شعور کی رَو کے افسانے جُداگانہ فنّی حیثیت کے حامل ہیں۔ اگر تجرید میں شعوری محرکات کارفرما ہو جائیں تو بھی مطالعہ کی وسعت اور مشاہدہ کی گہرائی ایسے افسانوں کی انفرادیت کو زائل نہیں ہونے دیتی اور اگر تجریدی افسانوں کا تعلق چشمۂ شعور ہی سے محض ہے تو متذکرہ افسانے اس "محض" کی بُنیاد پر قائم نہیں کہ زمینی رشتوں والا زندگی آمیز ناگزیر حقائق سے ان کا تعلق گہرا ہے۔ خیال بہرلحاظ ان افسانوں میں تجرید کی طرف مائل ہوتا ہے۔ پھر سمٹنے اور بنائے افسانہ پر مرتکز ہونے کا عمل ایسا ہے کہ خیال کا ہاتھ گراں قدر فکر و نظر سے تہی نہیں رہتا۔ چناں چہ عام تجریدی افسانوں کی بے بضاعتی ان کا مقدر نہیں۔ ارادی اور غیر ارادی طور پر انفرادیت بہر صورت برقرار رہتی ہے۔

"ہمہ دش" جزوی مطالعے اور منظر و پس منظر میں نہاں معنویت کی بُنیاد پر قائم ہے۔ شفا خانے کے آس پاس کی فضا، زندگی کی ہمہ ہمی، تندرستی کی پیدا کردہ شورشیں اور ان کے پس منظر میں گریویارڈ کا سکوت، شفا خانے میں امراض سے نڈھال موت پہ کنارا انسانوں کی محرومیاں، مختلف رُخ اختیار کرتی ہوئی پھیلتی ہیں اور پھیل کر احساس ماندگی کی اس منزل پہ آجاتی ہیں جہاں یہ لمحۂ فکریہ ایک ناقابلِ مغلوب کرب ناکی کا موجب بن جاتا ہے اور ایک ہی خیال کی بازگشت ہونے لگتی ہے۔

"کیا ہم موت کے اس غار سے زندہ سلامت گزر جائیں گے۔"

اس خیال کے ساتھ مشاہدہ و مطالعہ کے تمام بکھرے مضمرات اپنی پوری معنی آفرینی کے ساتھ واقعۂ اصل سے منسلک ہو کر مزید مربوط ہو جاتے ہیں اور جب کہانی اپنی سیدھ میں آجاتی ہے تو موضوع کی واقعیت اور نمایاں اثر انگیزی

کی خاطر فن کار پھر جزئیات نگاری اور رمز آفرینی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ موضوع کے بنیادی دھارے سے وقتی گریز فی الاصل بنائے موضوع کو شدید کرنے کا فنی عمل ہے چناں چہ موضوع سے انسلاک کے بعد فن کار پھر مراجعت کرتا ہے۔

"سورج ڈوبنے کو ہے۔ شفا خانے کے احاطے کی مرمت طلب دیوار پر مولے کی مادہ اپنے انڈوں کے خول بنانے کے لیے چونے کھرچنے آتی ہے اور اسی وقت ان ہی تیس تیس گرہ کے کھلے پائنچوں اور ڈھیلی ڈھالی قمیصوں میں بے رنگ و روپ چہروں والے حکم امتناعی کے باوجود شفا خانے کے احاطے کی مرمت طلب دیوار پر تندرستی کا نظارہ کرنے آتے ہیں اور گھنٹوں حسرت کے عالم میں اس متحرک زندگی کا تماشا کرتے ہیں۔"

شفا خانے کی مرمت طلب دیوار، مولے کی مادہ کی زندگی آفریں جہد و سعی، حکم امتناعی کے باوجود نظارہ کی کوشش اور نتیجتاً حسرت ناکی وغیرہ جزوی مطالعے موضوع سے جدا ہو کر بھی کلیتہً موضوع سے جدا نہیں کیوں کہ حرکت و سکوت کے اس تضاد میں محرومی اور بھی شدید ہو جاتی ہے۔ چناں چہ کچھ اور بھی جزو نگی کی کارفرمائی دیکھئے۔

"شفا خانے کے سامنے ایک بساطی کی دکان پر چند نوجوان لڑکیوں کا جمگھٹا ہے۔ ان کی ساڑیوں کے پلّے بے باکانہ طور پر سر سے اڑ رہے ہیں۔ کوئی سیمانی خرید رہی ہے، کوئی زینت کی، کوئی گوٹی کی .... دکان کے اوپر چھت پر پروفیسر کی بیوی چق کے پیچھے اپنے لبوں پر سے لپ اسٹک کی اڑی ہوئی سرخی کو درست کرتی ہوئی دھندلی سی دکھائی دیتی ہے"

یہاں تک تو صرف مطالعہ ہی مطالعہ ہے بلکہ بے حد دلچسپ بھی۔ اب اگر یہ مطالعہ مزید طویل ہو جائے تو یقیناً کل کی دلچسپی میں فرق کے آجانے کا احتمال ہو سکتا ہے۔ لیکن فی الفور قلم کا رموضوع کے دھارے سے جا ملتا ہے ــــــ

"میرا ساتھی عظیم الدین کھیڑا مغلی ــــــ کھیڑا مغل کا رہنے والا ہے۔ پروفیسر کی حسین بیوی کو دیکھ کر ایک لمحہ کے لئے اپنے کار بنکل بلکہ وجود تک کے احساس سے بے نیاز ہو کر کہتا ہے
"کیا اس کے لبوں پہ سے سُرخی اُڑ گئی تھی ؟"
" دیکھتے نہیں .... پروفیسر کے کمرے سے باہر آرہی ہے .... اور ......"
" ہش ...... ہش " ــــــ اور ہمارا دوسرا ساتھی انچارج لال پھر ہمیں فنا کے عالم میں لے آتا ہے۔"

یہی " فنا کا عالم " کہانی کا بنیادی دھارا ہے۔ اس لئے جزوی مطالعے کا تیز بہتا ہوا پانی موضوع کے دریا میں جا گرتا ہے اور دریا کو کچھ اور تند موجیں عطا کر دیتا ہے۔

" سڑک پر ایک سبز " ادیل کار " پورے زور سے ہارن بجاتی ہوئی گزرتی ہے۔ اس میں بیٹھے ہوئے دو بڈھوں کی نگاہیں تانگہ میں جاتی ہوئی دلہن کی سُرخ چوڑیوں میں پیوست ہیں اور دُلہن کی نگاہیں سڑک کے کنارے پر پڑے ہوئے کوڑے کرکٹ کے ڈھیر پر جم رہی ہیں ۔"

یہ کتنی عجیب دُنیا ہے کہ بڑھاپا لال لگام ہے اور جوانی کوڑے کرکٹ کا ڈھیر۔ بڈھے اپنی اوقات پر ہیں نہ دُلہن اپنے مقام پر۔ لیکن کیا یہ جزوی مطالعہ موضوع کے عین مطابق تھا یقیناً نہیں تھا۔ لیکن درحقیقت یہ ان نظروں کا مطالعہ ہے جو شفا خانے کی باہر کی دُنیا کا مزید ایک دفعہ حصہ بننے کی بے پایاں

آرزو لکھتے ہیں۔ اس لئے آرزو خلش کی ڈور اس تجزدی مطالعے کو بھی موضوع سے ہم آہنگ کردیتی ہے۔

"چند ایک اوباش چھوکرے اپنے مخصوص بے پروایانہ انداز سے سیٹے گاتے ہوئے سینما کی طرف لپکے جا رہے ہیں اور ان سے کچھ ہٹ کر سنبھل سنبھل کر چلتے ہوئے ایک سادھو مہاتما ہیں۔ جن کا ایک ایک قدم شانتی کے تجسس میں اٹھتا ہے اس شانتی اور سکون میں جو کہیں نہیں ملتا...... شفا خانے پر دو خوانچہ والے گتھم گتھا ہو رہے ہیں۔ وہ دونوں بہ یک ساعت دروازہ کے عین بغل میں اپنا خوانچہ رکھنا چاہتے ہیں...... کمزور نے پیچھے ہٹ کر تنومند کو پتھر مارا ہے......

ارے او بے صبر و قناعت لوگو! صحت کی اس تھوڑی سے خوشی سے جو تمہیں عارتیاً دی گئی ہے کیوں مستفیض نہیں ہوتے۔ ارے دیکھتے نہیں ہم تمہارے بھائی کتنے حرماں نصیب ہیں۔"

زندگی ایک گراں قدر نعمت ہے اور صحت و توانائی، حرکت و آزادی اس کی کنجی ہیں۔ یہی احساسِ قدرِ زندگی تفویض کرنا فن کار کا مقصودِ نظر ہے۔ اس لئے مجبوری و نارسائی اس تضاد کو جنم دیتی ہے جو توقیرِ حیات کے شعور کو مزید استقامت بخش دیتا ہے۔ لہٰذا صحت و تندرستی کی خوش فعلیاں حرماں نصیبی کے احساس کو بڑھا کر شدید کر دیتی ہیں۔ حزن، حرماں، یاس، محرومی اپنا دامن پھیلاتی ہیں اور تمام دیگر حرکات و سکنات کو ایک ہی دائرہ محسوس میں لے آتی ہیں۔

اور پھر دبی کاوشیں۔

"بھائی کیا ہم ان چوڑی والیوں، ان خوانچہ والوں ـــــــ کے ہم دوش چل سکیں گے۔"

اور اس لئے ـــــــــ

" اس دن شام کو ہم نے پھر تندرست انسانوں کی دلچسپ حماقتوں کا تماشہ کیا۔ وہی ہنگامے، وہی بے صبری .... سامنے ایک ڈبل راؤٹی خیمہ کے نیچے چند ایک آدمی دعوت اُڑا رہے تھے۔ ایک کونے میں چند بوتلیں کھُلی پڑی تھیں۔ کبھی کبھی سوڈے کی "بز" کی آواز آتی .... وہ لوگ ہنستے تھے، چلاّتے تھے۔ کیلے اور سنگتروں کے چھلکے ایک دوسرے پر پھینک کر نشانہ بازی کی مشق کرتے تھے اور اس دعوت کی تمام رونق قبرستان کے بے رونق پس منظر کی وجہ سے زیادہ بارونق دکھائی دے رہی تھی۔ "

حیات کی شوریدہ سری کتنی دل آویز معلوم ہوتی ہے اور یہ اس لئے دلآویز ہے کہ شوریدگی کا پس منظر گورغریباں سامنے ہے۔ اس تضاد نے ہی دراصل حیات کے معمولات کو زیادہ بارونق کیا۔ کیوں کہ زندگی کی مسرتیں، ہنگامہ، شورش اور چہل پہل موت کے پس منظر کی رہین منّت ہیں۔ جس طرح اختر شب کی درخشندگی رات کی سیاہی اور آسمان کے نیلے پن کی۔ زندگی کا جزوی مطالعہ فنا کے پس منظر میں موضوع کے جزئیہ عنصر سے ہم آمیز ہوجاتا ہے اور محروم و ناتواں انسانوں کا جذبۂ ہمدوشی مزید خود کرآتا ہے۔ لیکن یہ جذبۂ ہمدوشی اختتام افسانہ میں زیر و زبر ہوکر، اتمام حسرۂ امید و بیم پر بکھر کر رہ جاتا ہے۔ انبوہِ انسانی میں شریک ہونے، ہنگامہ و ہُو کا اٹوٹ حصّہ بننے کی تمنّا، دُنیا سے ہم قدم ہونے کی آرزو، ہم جنس نفوس کے دوش بدوش چلنے کی شدید خواہش بالآخر اس اوج الم انگیز پر آجاتی ہے جہاں ایک اہل آرزو کی ٹانگ کاٹ لی جاتی ہے اور دوسرے کو دُنیا ہی چھوڑ نا پڑتی ہے اور اس پر بھی عالم، بے بسی کا یہ ہے ـــــــ

" واپس آنے پر فرصت کے دن میں شفاخانے گیا۔

گرنٹی نے ایک روکھی پھیکی مسکراہٹ سے میرا استقبال کیا
میں ڈر سے سہم گیا۔ اس نے مجھے بتایا کہ انسپکٹر لال دو دن ہوئے
مکمل شفا پا کر اجمیر چلا گیا مگر گرنٹی نے کھیڑ امغلی کی بابت کچھ
نہ کہا۔

میں احتیاط سے قدم اٹھاتا ہوا جنرل وارڈ کی طرف گیا
برآمدے کے نیچے شفا خانے کے ملازم چند ایک عورتوں اور بچوں
کو بلند آواز سے رونے سے منع کر رہے تھے۔ ان عورتوں میں
سے ایک کھیڑ امغلی کی ضعیف العمر اور نیم مردہ ماں بھی تھی جو اپنے
بیٹے کی دائمی مفارقت کے غم میں فلک شگاف چیخیں مار رہی تھی
.... پھر اس کی بیوی .... بچے ....
برآمدے کی ایک طرف مغلی موت کی میٹھی نیند سو رہا تھا
اسے یوں دیکھ کر میری بغل میں سے لاٹھی گر پڑی .... میں رو
بھی نہ سکا۔

لوگوں نے چپکے سے مغلی کی میت کو اٹھایا۔ اسے کندھوں
کے برابر کیا اور کلمۂ شہادت پڑھتے ہوئے لے چلے۔"

حسرت ناکی پھیلتی ہوئی وسعت اختیار کر لیتی ہے اور آرزو کی
شکست و ریخت ایک منزل اوج پر آجاتی ہے۔ تجربیت شدید احساس واحد
پر آکر اس طرح تمام ہوتی ہے کہ جزوی مطالعے کا پھیلاؤ ہی فی الجملہ تعمیر انسانہ بن جاتا
ہے۔ یہ بڑا فنی کمال ہے کہ مختلف سمتوں میں چل کر بھی کہانی اپنی راست بہر صورت
برقرار رکھتی ہے۔

دوسری اس سلسلے کی اہم کہانی کہ جس میں جزئیات بیانی ہی سے تعمیر قصہ ہوتا ہے
"دس منٹ بارش میں" ہے۔ اس میں انداز اسلوب چیخوف کے اس افسانے کے
اسلوب سے مشابہ ہے کہ جس میں ہر شئے خوابیدہ و نیم خوابیدہ محسوس ہوتی ہے
چنانچہ جس طرح چیخوف کی کہانی SLEEP میں ہر شئے سوئی ہوئی متصور ہوتی ہے

اسی طرح بیدی کے اس افسانہ میں ہر چیز بھیگتی بھگوتی نظر آتی ہے ۔ اس بھیگنے بھگونے کے عمل کے باعث جذبات نگاری تیز سے زیادہ ہوئی ہے ۔

"بارش کی رم جھم، سرس کی لمبی لمبی پھلیوں کی کھڑکھڑ گرتے ہوئے پتے کے نوحے، رعد کی گرج، بطخوں کی بط بط مینڈکوں کی ٹرٹراہٹ، پرنالوں کے شور، اس کتیا کی اونہہ .... اونہہ جس نے ابھی ابھی سات بچوں کا جھول جنا ہے اور ایک بچے کو منہ میں پکڑے کسی سوکھی نرم وگرم جگہ کی تلاش میں ہے ۔ ان سب کے شور و غوغا میں بھو کی گھوڑی کی جگر دوز ہنہناہٹ سنائی دیتی ہے ۔

پراشر کہتا ہے ۔ میں بھیگ رہا ہوں .... اور وہ بھی بھیگ رہی ہے ۔"

بارش کے ریشے میں جنسی جبلت بھیگتی دکھائی دیتی ہے ۔ ساتے کی "مجبوری" سے ہوس پُر امید ہے ۔ یہی افسانے کا موضوعی دھارا ہے اور جو ہر جزوی مطالعے کے بعد اپنی کچھ اور صورت ابھارتا ہے

"لبشن کا فراک گر کر صحن میں پڑا ہوا یوں دکھائی دیتا ہے جیسے کوئی مری ہوئی فاختہ ہو ۔"

ہر چیز پر بے بسی طاری ہے ۔ اس لئے کوئی شے بھی ناممکن الحصول نہیں ۔ قوتِ مدافعت شوریدہ سر جذبات کے آگے صفر ہے ۔ راما اور راما کی بھیگتی ہوئی گھوڑی، پراشر کے لئے باعثِ التہاب ہے ۔ بارش ہو رہی ہے ۔ پانی اسے بھگو رہا ہے ۔ جذبات اسے بھگو رہے ہیں ۔ تند جذبوں کو بھیگی ہوا، ہوا دے رہی ہے، افادیت کے دو پہلو سامنے ہیں ۔ ایک تکمیل ہوس کی تدبیر آمیز، دوسرا معیشت کے سلسلے کی منفعت رسانی ۔ بارش اور تیز بارش پراشر کی جائے کی کاشت کے لئے منفعت بخش ہے ۔ یہ ایشور کی دین ہے ۔ مقابل میں شباب انگیز مجبور و بے کس، راما کی جھونپڑی کی کھپریل گر رہی ہے ۔ شاید یہ بھی ایشور کی دین ہے ۔

چنانچہ بڑھتی ہوئی مجبوری جنس و ہوس کو مزید ملتہب کرتی ہے ــــ

ابھی انتہائی گرسنگی کی وجہ سے اس کی مشکی گھوڑی
ہنہنا رہی تھی ۔ جیسے سکندر سے جُدا ہونے پر بوس فیلس
ہنہناتا تھا ۔ مگر اب وہ خاموش ہے ۔ شاید اس نے راٹا کی
بے بسی کو دیکھ لیا ہے ۔

پراشر بولا " وہ ایک مرتبہ مدد کے لئے اشارہ تو کرے "
" ہاں ــــ اور ہم دونوں ......" میں نے جواب دیا
" میں کہتا ہوں کیوں نہ ہم خود ہی چلے جائیں ۔"

ہوس کے سامنے حسنِ مجبور مدافعت سے عاری ، بے بضاعت ہے ۔ اور جتنی بے بضاعت مقابل کی مجبوری معلوم ہوتی ہے ، ہوس اتنی ہی زیادہ بیہمانہ ہوتی جاتی ہے ۔ حتیٰ کہ پراشر بالفعل " بادہ شر " ہونے لگتا ہے ۔ اسی اثنا میں جب ایک بھیگا ہوا دہقان جائے پناہ کا متمنی ہوتا ہے تو اسے تھوڑی سی جگہ بھی ایستادہ ہونے کو نہیں ملتی ۔ گویا فی الحقیقت دل جذبۂ ہمدردی سے تہی ہے ۔ محض ہوس نے جال ، ہمدردی کا ہر سُو اپنی ایک غرضِ خاص کے لئے بچھا رکھا ہے ۔ اور اس لئے ــــ

" دہقان سہم کر چلا گیا ۔ کبھی کبھی پیچھے مڑ کر دیکھ لیتا ۔
گویا راٹا کو ہمارے ہاں ہی سیندھ لگائے گا ۔ اگر وہ سیندھ
لگائے گا بھی تو حق بہ جانب ہے ۔ "

یہ جزدی بیانات فضا و مناظر کے معتد بہ اجزا و عناصر کا احاطۂ خیال میں لاتے ہیں ۔ ہر قدم پر جزدی حقیقت نگاری سے وسعتِ موضوع کے مطابق بصیرت افروزی ہوتی جاتی ہے اور تہذیب و شائستگی کے لبادۂ زریں میں لپٹا ہوا آدمی اپنی حقیقت ، اپنی فطری ماہیت اور اپنی حیوانی سرشت واضح کرتا ہوا ، ہر لحظہ برہنہ ہوتا جاتا ہے ۔ غربت و امارت کے تضادات ، ہوس و مجبوری کے تصادمات مقابل کے مظاہر و اشیا میں

نمایاں ہیں۔ کمزور ہوتی ہوئی مجبوری خفیف تر ہوتی جاتی ہے۔ قوی ہوتی ہوئی ہوس مہیب ہوتی جاتی ہے۔ "لاما چاروں طرف دیکھ رہی ہے۔ پرانشر کہتا ہے۔ ابھی وہ کہے گی۔ "مجھے اپنے دامن میں چھپا لو بابوجی۔"

"کبھی نہیں" میں نے سر ہلاتے ہوئے کہا۔

"تو اس کے سوا اُسے چارہ ہی کیا ہے۔"

"یہ بارش کا دامن کیا اس کے لئے کم ہے، لاما کی سی عورت کو میں جانتا ہوں۔ جب کسی ایسے انسان پر عزت کے دامن تنگ ہو جاتے ہیں تو خود بخود ایک بہت بڑا دامن اس کے لئے کھُل جاتا ہے۔"

تو کیا اس نوع کے دامن کے وا ہو جانے کا مرحلہ درپیش ہوا؟ اسی غیر منکشف استفہام پر یہ کہانی بڑے تذبذب کے ساتھ تمام ہو جاتی ہے اور سوچ کا تسلسل بدستور برقرار رہ جاتا ہے۔ جزوی مطالعے اور رمزیت و اشاریت کے وصف نے فی الاصل موضوع کی کلیدی راہ کو استوار و شدید کیا کہ ہوس و مجبوری اس موڑ پر آکر ٹھہر گئی جہاں پر مثبت و منفی رویئے کا فیصلہ کن تصادم ہونا تھا۔ لہٰذا یہ کہانی انسانی سماج اور انسانی نفسیات کی بے رحمانہ مگر دو ٹوک تحلیل بن جاتی ہے اور ان امکانات کی حدیں متعین کر دیتی ہے جہاں سے کسی کشادہ سے راستہ کو کسی کریلے کی کان میں جانے کے ماسوا کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔

بیدی کی کہانیوں میں جزوی عوامل مطالعہ برائے مطالعہ نہیں ہوتے بلکہ موضوع کی صداقت کا اثبات کا اہل ہوتے ہیں۔ اس لئے ان میں معنی خیزی ہی نہیں معنی آفرینی بھی ہوتی ہے۔ ان کے جزوی امور پہلو بدل کر موضوع کو شدّت احساس سے دو چار کرنے کا فنکارانہ عمل ہیں تاکہ موضوع کی زیریں لہریں شعلہ تہ آب بن جائیں اور انتقار جذبہ و احساس کی شدید طغیانی سے محشریہ داماں بن جائے۔

موضوع سے وابستہ خیال کی شدّت اور صداقت کی ہمہ جہتی کی خاطر بیدی غایت فن کارانہ سلیقۂ جزئیات نگاری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ افسانہ "بھولا" میں ان کا یہ سلیقۂ فن کاری لائقِ لحاظ حد تک نمایاں ہے۔

"میں آسمان پر ستاروں کو دیکھنے لگا۔ آسمان کے جنوبی گوشے میں ایک ستارہ مشعل کی طرح روشن تھا۔ غور سے دیکھنے پر وہ مدّھم سا ہونے لگا"

یہ جزوی بیان سیاق و سباق سے جُداگانہ اپنی کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس لئے اس کی رمزی معنویت کی توضیح کی خاطر اقتباس ہٰذا کے ابتدائی تسلسل کی چند سطور کو دھیان میں رکھنا ازبس ضروری ہے تاکہ سیاق و سباق کا رشتہ پیشِ منظر میں آ سکے۔

یہاں ننھے بھولا نے اپنے بوڑھے بابا سے کہا ——

"باباجی! آپ آج کہانی نہیں سنائیں گے کیا؟"

"نہیں بیٹا ——" میں نے آسمان پر نکلے ستاروں کو دیکھتے ہوئے کہا "میں آج بہت تھک گیا ہوں" —— کل دوپہر کو تمہیں سناؤں گا۔ بھولے نے روٹھتے ہوئے جواب دیا "میں تمہارا بھولا نہیں بابا، میں ماتاجی کا بھولا ہوں۔"

بھولا بھی جانتا تھا کہ میں نے اس کی ایسی بات کبھی برداشت نہیں کی۔ میں ہمیشہ اس سے یہی سُننے کا عادی تھا کہ بھولا باباجی کا ہے اور ماتاجی کا نہیں۔ مگر اُس دن بیلوں کو کندھے پر اُٹھا کر چھ میل تک لے جانے اور پیدل ہی واپس آنے کی وجہ سے میں بہت تھک گیا تھا۔ شاید میں اتنا نہ تھکتا اگر میرا نیا جوتا ایڑی کو نہ دبا تا اور اس وجہ سے میرے پاؤں میں ٹیسیں نہ اُٹھتیں۔ اس غیر معمولی تھکن کے باعث میں نے بھولے کی وہ بات بھی برداشت کی۔ میں آسمان پر ستاروں کو دیکھنے لگا۔

آسمان کے جنوبی گوشے میں ایک ستارہ مشعل کی طرح روشن
تھا۔ غور سے دیکھنے پر وہ مدھم سا ہونے لگا۔ ''

بھولے کی دل شکستہ رنجیدہ بات برداشت کرنے کے
بعد بابا کی نظر سوئے اتفاق سے آسمان پر پڑتی ہے۔ جہاں ایک ستارہ روشن تھا۔
وہ بدستور روشن رہا۔ مگر داخلی جذبے کی تبدیلی اس پر اثر انداز ہوتی ہے اور ماندہوتے
جذبے کے ساتھ وہ بھی ماند نظر آتا ہے۔ جزوی مشاہدے کی یہ چابکدستی
تمثیلی انداز اختیار کرلیتی ہے اور ایک پل کی تاخیر کے بغیر کہانی کی رفتار کو مزید
شدید کردیتی ہے۔ اس جزوی مطالعے میں کئی اوصافِ فن بے ارادہ دخیل ہو
گئے ہیں۔ مشعل کی طرح روشن ستارہ ہمیشہ مسرور اور چونچال رہنے والے
بھولے کا استعارہ ہے۔ اس لئے روشن ستارے کا مدھم نظر آنا اس بات کی
اشارت ہے کہ بوڑھے بابا کا وہ عزیز اُداس ہے۔ بیان کی یہ صداقت اگر بیانیہ
NARRATIVE ہوتی تو وہ اثر پیدا نہ ہوتا جو اس رمزیہ بیان سے پیدا
ہوا۔

بیدی کا جُزوی مطالعہ واقعاتی صداقت کو جذبہ و احساس سے ہم آہنگ
کرنے کا فنکارانہ عمل ہے۔ مختصر افسانہ تفصیلات کا متحمل نہیں ہوتا۔ رمز
و ایجاز سے کام لینا اس ضمن میں نسبتاً زیادہ کارگر ہوتا ہے۔ اس لئے وہ رمزیہ
اظہار سے ہی اپنے موقف کے تعمق کو پُر اثر انداز میں پیش کرنے کے اہل
ہوتے ہیں۔ مثلاً گرم کوٹ کا مرکزی کردار جب اپنی رفیقۂ حیات کو ایک
ناممکن الحصول محبوبہ سے زیادہ فوقیت دیتا ہے تو فرہاد کی شیریں کے لئے کوہکنی
اور قیس کی لیلیٰ کے لئے صحرانوردی بازیچۂ اطفال معلوم ہونے لگتی ہے۔ وہ
اپنی جانداریاں بیں ایسی دل گرفتہ سپردگی اور والہانہ عشق و وابستگی کا مظاہرہ کرتا
ہے کہ کم وسیلہ دُنیائے حیات کیف پرور اور نغمہ ریز ہوجاتی ہے۔ فن کار رمز و
اشارے میں ان اُمور و مضمرات کو کچھ اس سلیقہ و چابکدستی سے بیان کرتا ہے
کہ بادی النظر میں کچھ نہ کہہ کر بھی اتنا کچھ سوچنے کو چھوڑ دیتا ہے کہ اس والہانہ مزاجی

کے آگے دُنیا کے صعوبت اور آزمائشات وقت ادنیٰ اور حقیر ہو جاتی ہیں۔

"آٹا گوندھتے ہوئے اس نے آگ پھونکنی شروع کر دی ــــــ کم بخت منگل سنگھ نے اس دفعہ لکڑیاں گیلی بھیجی تھیں۔ آگ جلنے کا نام ہی نہ لیتی تھی۔ زیادہ پھونکیں مارنے سے گیلی لکڑیوں میں سے اور بھی زیادہ دھواں اُٹھا۔ شمی کی آنکھیں لال انگارہ ہو گئیں۔ ان سے پانی بہنے لگا۔ "کم بخت کہیں کا ــــــ منگل سنگھ"، میں نے کہا۔ "ان پُرنم آنکھوں کے لئے منگل سنگھ تو کیا میں دُنیا بھر سے جنگ کرنے پر آمادہ ہوں"

کم مائیگی و بے بضاعتی کے باوجود جذبے کی صداقت اور اس کی شدّت بغیر خارجی شور و غل کے دلوں میں تہلکہ مچائے بغیر نہیں رہتی۔ نہ جنگ ہوتی ہے نہ گیلی لکڑی والے منگل سنگھ سے کوئی جھگڑا اُٹھ کھڑا ہوتا ہے مگر دریائے حیات کے تلاطم کا یہ حال ہے کہ ہزاروں سپاہ چنگیزی بھی اس کے سامنے کیا ٹھہرتی۔

ایک اور قابلِ لحاظ تجریدی افسانہ بیدی کے یہاں ملتا ہے۔ وہ ہے "پان شاپ"۔ "مہر وش" اور "دس منٹ بارش میں" کی طرح اس کی ماجرا نگاری کی تشکیل بھی جزوی اُمور کے توسط سے ہوئی ہے۔ یہ کہانی کرشن چندر کی معروف کہانی "دو فرلانگ لمبی سڑک" کی مانند ایک بازار کی منظر کشی سے تعلق رکھتی ہے۔ جزوی مشاہدے کی ترتیب و تزئین اور وقوعے کی ہم آمیزی سے کہانی کی تعمیر ہوتی ہے اور انجام کار نمایاں وحدتِ تاثر کا موجب بن جاتی ہے۔

اس کہانی میں ایک بازار، بیگم بازار ہے۔ جس میں ایک وہ "پان شاپ" ہے کہ جس کے گرد وہ جواب کہانی کا تانا بانا تیار ہوا ہے۔ آس پاس کہانی کے

تعلق کی مزید لائقِ ذکر کئی دکانیں ہیں۔ بھالدلال فوٹو گرافر کا اسٹوڈیو ہے۔ خان زادہ صمیم خاں کی جاپانی گڑیوں کی دکان ہے۔ ادویات کی دو ایک دکانیں ہیں اور کئی ایک دکانیں نباطیوں کی ہیں۔ لیکن ان میں نفع بخش کوئی دکان ہے تو وہ ہے "پان شاپ" دوسری دکانوں کے مالکان بہ ظاہر خوش پوش اور فارغ البال نظر آتے ہیں لیکن باوجود کوشش کے اقتصادی کم مائیگی ان کے چہروں سے چھپی نہیں رہتی۔ وہ چھپانا بھی چاہیں تو ان کی غرض و مجبوری انہیں پان شاپ کے سامنے کھڑا کر دیتی ہیں اور انہیں اپنا اپنا اصلی چہرہ صاف نظر آ جاتا۔ ضرورت انہیں چھوٹی بڑی اشیاء کو گروی رکھوانی ہے اور جب ایسی مجبوری درپیش ہو جاتی ہے تو وہ لوگ سبھوں کی نظریں بچا کر منہ چھپائے پان شاپ کے اندر داخل ہو جاتے ہیں لیکن سب کو سب کچھ نظر آ جاتا ہے اور کسی کی بے چارگی کسی سے چھپی نہیں رہتی۔

نظر بچا کر ایک خوب رو معصوم سی شریف لڑکی پان شاپ کے اندر داخل ہوتی ہے۔ اب باہر جو آئی ہے تو شاید کوئی شئے گراں گروی رکھ کر غایت درجہ ہراساں ہے۔ ایک ادھیڑ عمر کا آدمی جانے کیا رکھ کر سہما سہما تین سیڑھیوں سے نیچے اتر رہا ہے۔ تمتمائے چہرے کی حیرانی سب راز افشا کر رہی ہے لیکن وہ لڑکی جو کوئی شئے گراں گروی رکھ چکی تھی، ہراساں اس لئے تھی کہ وہ کوئی شاہد بازاری یا حسن فروش نہ تھی اور وہ ادھیڑ عمر کا آدمی لرزاں و ہراساں اس لئے تھا کہ وہ کوئی ایمان فروش، بدقماش اور بدمعاش نہ تھا۔ تو کیا یہ دنیا ایسے شریفوں کی نہیں، حسن فروشوں، ایمان فروشوں، بدقماشوں اور بدمعاشوں کی ہے؟ یہی وہ استفہامیہ موڑ ہے جہاں تمام بکھرے اجزائے افسانہ مجتمع ہو کر دنیائے محسوس کو زیر و زبر کرنے لگتے ہیں۔

جزوی سطح سے بالآخر اپنی وسعت اور معنی خیز تنوع میں ان دو مرکزی کردار کو سمو لیتے ہیں جو بظاہر ایک دوسرے کے سامنے اپنی آن بان کا مظاہرہ کرتے رہتے ہیں اور عمداً اپنے محدود وسائل اور کم مائیگی کی پردہ پوشی کی سعی کرتے اور

آخرش ایک دوسرے پر ادارت کا رعب طاری کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ لیکن ایک روز سوئے اتفاق سے ایک ہی وقت میں آتے اور جاتے ہوئے دونوں کی مڈبھیڑ ایک دوسرے سے پان شاپ کی سیڑھیوں پر ہو جاتی ہے۔ حیرانی اور نیم مجرم ضمیری، بے چارگی اور گہری یاسیت ہر لبادہ خودساختہ کو چھوڑ کر باہر آجاتی ہے اور پان شاپ کے آئینے میں دونوں ایک دوسرے کو نئے چہروں میں پہچان لیتے ہیں۔ تھارو لال بھی خان زادہ صمیم کو اور خان زادہ صمیم بھی تھارو لال کو۔

اس کہانی میں چھوٹے چھوٹے واقعات و وقوعوں اور کئی نامکمل سیرتوں نے ایک صورت افسانہ وضع کی ہے۔ اگرچہ کوئی کردار اپنی حدود میں مکمل یا نمایاں نہیں، کوئی ایک واقعہ اہم اور تحیر خیز نہیں، کش مکش ضابطۂ مروجہ کے مطابق نہیں۔ تاہم بکھرے واقعات و سانحات، مختلف رُخوں پر ہوتی کش مکش بالآخر ایک شاہراہ پر آجاتی ہے اور نقطۂ عروج کا ایک ناگزیر تصور قائم کر کے وحدت تاثر بخش دیتی ہے۔ فی الجملہ یہ کہانی لاشخصی اور غیر واقعاتی ہے۔ اس کا حُسن اور اس کی قدر و قیمت اس کے سلیقۂ جزئیات نگاری، اس کی غیر واقعاتی انداز اس کی جزوی تحلیل اور اس کی اس شکست و ریخت سے ہے جس کا تعلق معیشت کے برتنے وسائل سے ہے اور جن وسائل کے سبب چور دروازے سے دولت اور سامانِ معیشت غلط کاروں اور نا اہلوں کے پاس جمع ہو رہی ہے۔ اس لئے ٹوٹتی شخصیت کی عکاسی بھی فن کار کا مطمحِ نظر ہے۔ جزوی امور در اصل کہانی کے بنیادی دھارے کو شدید کرنے کا باعث ہیں اور جب واقعہ و سانحہ کی جزبندی فنکارانہ پیش روی کے ساتھ ہوتی چلی جاتی ہے تو کل کی تشبیہہ ابھرنے لگتی ہے۔ چنانچہ کوئی جزو بھی 'کل' سے زیادہ اہم نہیں۔ اس لئے اجزائے ترکیبی وحدت تاثر کو شدید کرنے کا موجب ہیں۔

اگر فن کا شعور گہرا ہے۔ اگر موضوع پر فن کار کی گرفت ڈھیلی نہیں ہے تو جزوی مطالعے کی بہتات کے باوجود حاصلِ مطالعہ نہ صرف گراں مایہ بن جاتا ہے

بلکہ تعمیرِ قصّہ میں پوری معاونت بھی کرتا ہے ۔ بیدی بنائے واقعہ کو زیادہ استوار کرنے کو ہی خارجی مطالعے کی طرف ملتفت ہوتے ہیں ۔ قصّہ کی سیدھ میں چلتے چلتے ان کی نظر میں خارجی عوامل پر پڑتی ہیں یا کبھی خارجی عوامل سے بنیادِ واقعہ کی طرف ایک تجر کے ساتھ مراجعت کرتے ہیں ۔ ہر دو صورت میں اجزا و عناصر ایسے ضرور مل جاتے ہیں جن کی فن کارانہ پیش کش سے قصہ کی تہہ نشیں لہریں موج در موج اضطراب آسا ہو جاتی ہیں ۔

افسانہ "ردعمل" میں جلال کے چچا جنیب احمد ادیب کا وقت آخری آن پہنچا ہے ۔ وہ اپنے آخری وقت میں چاہتے ہیں کہ اپنے لاابالی بھتیجے کو کچھ ایسی نصیحتیں کریں کہ وہ ان کے بعد کی ذمّہ داریوں کو بہ حسن و خوبی سرانجام دینے کا اہل ہو سکے ۔ وہ کسی نصیحت سے پہلے دریچے کے باہر دفعتاً دیکھنے میں محو جاتے ہیں ۔

"سب لوگ باہر کی طرف دیکھنے لگے ، باہر کچھ بھی نہ تھا صرف سخت سردی میں ایک اندھا لاٹھی ٹیکتا ہوا جا رہا تھا "

یقیناً بہ ظاہر اس جزوی مطالعے میں کوئی بات نہ تھی ۔ مگر کچھ تھا ضرور کہ جس میں کہانی کار نے کوئی گہرا رمز لا نکا پا لیا تھا ۔

"دیکھو جلال بیٹا .... باہر ایک اندھا جا رہا ہے اس کے راستے پر نشیب و فراز دونوں ہیں جنہیں وہ دیکھ نہیں سکتا ۔ تاہم اسے چنداں فکر لاحق نہیں ۔ اس کے پاس لاٹھی ہے ۔"

بات اب معمولی نہیں رہی ۔ زندگی کے نشیب و فراز کا فلسفہ انتہائی کم جملے میں نہایت باوقار انداز و سلیقے سے یوں بیان ہوا کہ محض دو ہی چند موثر جملے بعد ازاں جلال کو مزید بے راہ رو ہونے سے روک دیتے ہیں ۔ کیوں کہ اب اس کے پاس ایک راہ نما بھی ہے ——— ایک خردمند ادیب کا آخری فقرہ ۔

بیدی کا جزدی کا مطالعہ بعض اوقات اتنا شدید اور پُراثر ہوتا ہے کہ اکثر بے جان اشیاء میں بھی جان پڑ جاتی ہے۔ صنفِ غزل میں محاکات اور تصویریت کا فن اہم ہے۔ لیکن مختصر افسانہ میں ایسی مثال کہ تصویر کشی ایسی ہو کہ اجزاء میں جسم و جان کا سا تحرک آجائے، صرف بیدی کے ہاں ملتا ہے۔

"ابھی ابھی تھوڑا سا مینہہ برسا۔ حبیب منزل کے سامنے پانی نشیب میں کھڑا ہو گیا۔"

پانی کا نشیب میں کھڑا ہونا ایسا ہے جیسے نشیب کے اس پانی میں کوئی جذبۂ گفتنی ہے جو اظہار چاہتا ہے۔ چنانچہ یہ تمہید بڑھتی ہوئی حبیب احمد تک جا پہنچتی ہے جہاں زیست و موت کی کش مکش میں مبتلا ادیب کو شدت سے اپنے وارث بھتیجے کا انتظار ہے۔ اس عرصۂ انتظار میں اس کا عضو عضو، انگ انگ ناطق ہے۔ جذبۂ نطق حصارِ جسم سے باہر ہوا جاتا ہے۔ تخلیقِ فن کا یہ وہ سلیقہ ہے جو برسہا برس کی ریاضت چاہتا ہے بیدی کا جملہ فن اسی ریاضت پر دال ہے۔

ان کی کہانیاں محض عالمانہ بصیرت ہی مرحمت نہیں کرتیں بلکہ ان نفسیاتی پیچ و خم کو بھی احاطۂ فن میں لاتی ہیں جو رنگ و نور سے معمور ہیں۔ ان کی بیشتر تازہ ترین کہانیاں آگہی و بصیرت کے ساتھ حیات انگیز لطف و سرور بھی بخشتی ہیں۔ جزوی تعلقات کے حسن و کیف سے وہ ایک خوش گوار تاثر مرحمت کرنے کے اہل ہوتے ہیں۔ ان کی متنوع رومانیت محض جذبے کو ہی نغمہ ریز نہیں کرتی بلکہ فکر و خیال کو بھی مہمیز کرتی ہے۔ چنانچہ ایک اچھوتی رومانیت کی مثال ان کی ایک کہانی "جوگیا" میں ملتی ہے۔ اس کہانی میں دو نوخیز وارفتۂ محبت ہیں۔ محبت، وابستگی و شیفتگی ابھی ابھی جوانی کی دہلیز پر آئی ہے۔ اس لئے وابستۂ محبت، ججے اسکول آف آرٹ کے طالب علم، جنگل کے حواس پر اس کی طالب العلمانہ ذہنی ساخت کے مطابق ہمہ وقت وہی رنگ غالب رہتے ہیں جو اس کی محبوبہ جوگیا کی ساڑی کے

ہوتے ہیں۔ نقش و نگار، آرٹ اور رنگ کا یہ طالب علم حاوی جذبۂ محبت کے سبب اکثر تیز رنگ و بو میں دھوکا کھا جاتا ہے اور اس وقت اور بھی فریب خوردہ ہو جاتا ہے جب چاہت کا جذبہ اُداسیوں سے ہم آمیز ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ایک سانحۂ رموزِ محبت اسی کی زبانی سنیئے۔

"میں نے ایک عورت کی طرف اشارہ کیا۔ وہ جوگیا کپڑے پہنے ہاتھ میں کمنڈل لئے جا رہی تھی۔ ہیمنت کھلکھلا کے ہنسا، ساتھ سکھی بھی ہنسی جس نے جنیر پہن رکھی تھی ......
جب ہیمنت کی ہنسی تھمی تو اس نے کہا ـــــ تو بالکل پاگل ہو گیا ہے جگل .... کہاں ہیں جوگیا کپڑے؟ اس عورت نے تو ایک اُودی ساری پہن رکھی ہے اور وہ کمنڈل جو تجھے دکھائی دیتا ہے، ایک خوب صورت پرس ہے"

چاہت میں افسردگی اور کاہش میں جب حدِّ اعتدال سے بڑھ جاتی ہیں تو جگل کو دُور سے دوسری تمام عورتیں جوگیا دھارن کئے، ہاتھ میں کمنڈل لئے نظر آتی ہیں۔ دُنیا اس کے اپنے جذبہ و احساس میں ڈھل کر اس کی نفسی لہروں کے متوازی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ محبت میں سنیاس اس نے اور جوگیا پنے نہیں بلکہ ساری دُنیا نے لے رکھی ہے۔

یہاں خارج بینی کی ماہیت بدلی ہوئی ہے۔ جو کچھ نظر آتا ہے فی نفسہٖ وہ کچھ نہیں ہے بلکہ کچھ اور ہی جذبی کیفیتیں ہیں جو جذبہ و خیال کے ساتھ خارجی مظاہر کو احاطہ کر لیتی ہیں۔ اسی طرح انفعالی محبت اور جنس کی ملی جُلی لذتیں جب بیان میں آتی ہیں تو جزوی مطالعہ کچھ اس طرح کا ہو جاتا ہے۔

"یہاں پر صرف مکان تھے آمنے سامنے جو ایک دوسرے سے بغل گیر ہو رہے تھے۔ ان مکانوں کی ہم آغوشیاں کہیں تو ماں بچے کے پیار کی طرح دھیمی دھیمی، ملائم ملائم اور صاف ستھری تھیں اور کہیں مرد اور عورت کی محبت کی طرح مجنونانہ، سلیقہ بے سلیقہ،

لب بہ لب، غلیظ اور مقدس ...."

خارج کا مطالعہ محض ایک مطالعہ نہیں رہ جاتا بلکہ موضوع کی ماہیت اور محبت کی افتاد کا اشاریہ بھی بن جاتا ہے۔ نرم و ملائم جذبوں سے آراستہ محبت شباب کی دہلیز پر آتے آتے دھیمی اور ملائم نہیں رہ جاتی بلکہ شباب انگیز ہو کر مجنونانہ، سینہ بہ سینہ، لب بہ لب، غلیظ اور مقدس ہو جانا چاہتی ہے۔

چنانچہ یہ اعجازِ فن ہے کہ جزئیات نگاری نفسِ موضوع سے اس درجہ ہم آہنگ ہو جاتی ہے کہ حاصلِ عمل کی توقیر دو چند اور تاثر کی ماہیت لائقِ لحاظ ہو جاتی ہے۔ بلاغتِ فن کسی ایک جذبہ و احساس یا خیال و فکر کو پُراثر انداز سے پیش کرنا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے فن کار کو داخل و خارج کے متعلقہ مضمرات پر گہری نظر رکھنی پڑتی ہے اور انہیں بروئے کار لانا پڑتا ہے جن کی پیش کش میں نفسِ موضوع کا پورا پورا اثبات ہو سکے۔ بیدی اس امر میں بدرجہ اتم کامیاب ہونے کا برابر وطیرہ اختیار کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کا فن خوب صورت اشاریت، دل نشین رمزیت، معنی آفریں تہہ داری اور فکر خیز جزوی محرکات کا فن ہے۔ ان کے یہاں پھیلاؤ کم، گہرائی اور گداختگی اس لئے زیادہ ہے۔ مطالعہ و مشاہدہ میں تفصیلات کم، رموز و علائم زیادہ ہیں۔ جن کے باعث دیرپا خوش گوار اور خیال انگیز اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔

بیدی کی اشاریت اور جزئیات نگاری فی الجملہ وہ انداز ہائے فن ہیں جو عصری حسیت کو منصۂ شہود پر لانے کا موجب ہیں۔ فنی بلندی، فکری گہرائی، عصری آگہی، نفسی و جذبی ماہیت پر عالمانہ نظر ان کی جملہ تخلیقات کی ابدیت و جاودانی کی ضامن ہیں۔

بیدی کا اسلوب

بیدی کا اسلوب دھیمے لب و لہجے کا اسلوب ہے۔

نرمی، حلاوت، متانت اور گداختگی ان کے طرزِ ادا کے بنیادی اوصاف ہیں۔ ہر قدم پر احتیاط، ہر اظہارِ خیال میں نفاست اور ہر فکر میں تہہ میں گہر انگیزی ان کے فن کی نمایاں ادائیں ہیں۔ چناں چہ واقعہ نگاری ہو کہ فضا بندی، رموز و علائم کی ادائیگی ہو یا داخلی امور کو اتنف کی پیش بندی، ہر نوع کے طریق اظہار میں وہ عالمانہ متانت، نرم روی اور ایک دل گداختہ کیفیت کو ہر صورت برقرار رکھتے ہیں۔ صورتِ حالات، مزاجِ وقت اور واقعہ و کردار کی کلیدی ماہیت پر ان کی نگاہ بروقت پڑتی ہے اور چوں کہ وہ واقعات و سانحات کی تہوں میں اُترتے ہیں، کردار کے داخل میں جاکر اس کی جذباتی زندگی اور اس کے محسوسات کی ترجمانی کرتے ہیں اس لئے ان کے کردار و واقعات جس نوعیت کے ہوتے ہیں، ان کا اندازِ بیان بھی اسی طرح کا ہوتا ہے۔

ان کی تخلیقی دُنیا کے بیشتر کردار پنجاب کی سرزمین سے تعلق رکھتے ہیں وہ سرزمین جو ہر زمانہ ایک جولان گاہِ نیزہ و شمشیر رہی ہے اور جس کے لوگ سنگ و آہن سے بھی زیادہ ناقابلِ تسخیر قوتوں سے نبرد آزما ہونے کا برابر ثبوت فراہم کرتے رہے ہیں اور جو سرچشمۂ ایقان و بصیرت ایسی رہی ہے کہ عرصۂ تلاطم اور ہنگامہ گرمی میں متواتر اس برِصغیر کی راہ نوردی کرتی رہی ہے،

اس لئے ان کے افسانوں کے کردار کے جذبہ و احساس، طرزِ فکر و طرزِ عمل میں ایک شخصی وجاہت اور مردانہ وقار بھی ہوتا ہے ۔ ایک ایمان افروز حق جو قوم کا جلال و جمال ہی نہیں، تحفظِ خودی اور حرمتِ خویش کی خاطر نثار ہو جانے کا جذبۂ گراں مایہ بھی ہوتا ہے اور پھر چونکہ پنج آب کی سرزمین ہیر اور رانجھا، سوہنی اور مہیوال، مرزا اور صاحبان کی سرزمین رہی ہے اس لئے ان کی سیرتوں کی مجموعی ساخت میں قابلِ قبول حد تک رومانیت، شیفتگی اور سپردگی بھی ہوتی ہے۔

ان کی زبان اور ان کے اندازِ بیان کو پنجاب کی بادصف روایت نے واقعی زندہ و سالم انسان کا تحرک اور ڈٹ کر چلنے والی قوم کی جاں نثاری عطا کی۔ لہٰذا قومی جمود، جاگیردارانہ ذہنیت، شاہد بازی اور تعیش پسندی کے زیرِ اثر جو لہجہ و آہنگ کو زیاں پہنچا تھا، بیدی نے اس کے اندمال کی سعی گراں کی۔ تعصبیت آلودہ ماحول و کردار کے بجائے صاف ستھری پاکیزہ زندگی کی جلوہ سامانی سے خوابیدہ احساس و شعور کو جلا ملی۔ مبالغہ آرائی، تصنع و تکلف کی جاری و ساری روایت میں ان کی منفرد طرزِ نگارش مشعلِ راہ ثابت ہوئی۔ سادگی و صفائی، نرمی اور گداختگی، احتیاط اور واقعیت پسندی سے ابلاغ میں کتنی توانائی پیدا ہوتی ہے۔ وہ مثال فنِ افسانہ میں بیدی نے قائم کی۔

کردار کے ماحول اور واقعہ کی فضا کو ملحوظ رکھنا ان کا فن کارانہ وطیرہ ہے، اس لئے ان کے اشخاصِ واقعات جاگیردارانہ نظام کی مروجہ پُر تکلف زبان میں ہم کلام نہیں ہوتے۔ ان سے بڑی بھول ہوتی اس وقت جب ان کے پنجابی کردار اردوئے معلیٰ میں مقفّیٰ و مسجّع اسلوب اختیار کرتے۔ لہٰذا انہوں نے حقیقت پسندی کے اس رویّہ کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا جو واقعات کے مقامی اثرات کے عین مطابق ہوتا ہے۔ ان کے کردار بیشتر دیہاتی، صاف باطن اور معصوم صفت ہوتے ہیں اس لئے لامحالہ ان کی سوچ سادہ، ان کی فکرِ زندگی اثر اور ان کی گفتگو تصنع سے عاری ہوتی ہے۔ کردار کی مقامی انفرادیت کا انہوں

نے ہمیشہ خیال رکھا۔ مقامی خوبو کو بدرجۂ استحسان برقرار رکھنے کی سعی گراں قدر کی۔ جس طرح اہلِ پنجاب ضمائر توصیفی، تمہیں، انہیں وغیرہ کی جگہ حروف جار میں "نے" کے زائد استعمال سے اپنی لسانی انفرادیت واضح کرتے ہیں اسی طرح ان کی تخلیقی دُنیا کے کردار بھی اپنی لسانی انفرادیت برقرار رکھتے ہیں چنانچہ بیدی نے بھی نہایت مناسب مواقع پر "نے" کے برمحل استعمال سے مقامی لسانی خصوصیت اور سیرتوں کی سادگی مزاج کا خیال حتی الوسع رکھا ہے۔ شاید فنی بلندی کو زیاں پہنچتا اگر وہ فن میں خطۂ زمین اور لسانی خصوصیت کو ارادی طور پر نظرانداز کرنے کی سعی کرتے۔

لہٰذا ان کے افسانوں میں جہاں جہاں عبارتوں میں "نے" مستعمل ہے، بیانِ واقعہ اور کردار افسانہ کی توقیر مزید کئی چند بڑھ گئی ہے۔ چند مثالیں پیشِ نظر ہیں۔

> "سوءِ اتفاق رحمان کی نگاہ اپنے جوتوں پر جا ٹھی جو اس نے جلدی میں کھاٹ کے نیچے اُتار دیئے تھے۔ رحمان کا ایک جوتا دوسرے پر چڑھ گیا تھا۔ یہ مستقبل قریب میں کسی سفر پر جانے کی علامت تھی۔ رحمان نے ہنستے ہوئے کہا۔
> آج پھر میرا جوتا، جوتے پر چڑھ رہا ہے، جلیا کی ماں ـــــ اللہ جانے میں نے کون سے سفر پہ جانا ہے۔"

> "ہاں ہاں! بڈھے رحمان نے سر ہلاتے ہوئے کہا ـــــ کل میں نے اپنی اکلوتی بچی کو ملنے انبالے جانا ہے۔"

> "رحمان ستے کرنے کے لئے جھکا اور اس نے دیکھا کہ اس نے اپنے جوتے بدستور اپنی چارپائی کے نیچے اُتار دیئے تھے اور جوتے پر جوتا چڑھ گیا تھا۔ رحمان ایک میلی سی، سکڑی سی ہنسی ہنسا

اور بولا ـــــ ڈاکڈر جی! مجھے سفر پہ جانا ہے، آپ دیکھتے
نہیں میرا جوتا جوتے پر کیسے چڑھ رہا ہے۔؟
ڈاکٹر جو اُبا مسکرایا اور بولا ـــــ "ہاں بابا!
تُو نے بڑے لمبے سفر پہ جانا ہے۔"

ذہن نشین کرنے کی بات یہ ہے کہ افسانہ نویس خود ایسا کوئی لہجہ اختیار نہیں کرتا بلکہ اس کے کردار وہ لہجہ اختیار کرتے ہیں جو مقامی اثرات لئے ہوئے ہے۔ اس لئے دو کردار یا چند کرداروں کے درمیان محض مکالموں میں حرفِ جار کا استعمال بجائے ضمیرِ توصیفی ہوا ہے جو فطری اور حقیقی فضا کی تشکیل میں معاون ہے۔ اقتباسات ہٰذا کا کردار رحمان پنجابی نژاد ایک ضعیف العمر اور ضعیف الاعتقاد آدمی ہے۔ اس کی گفتگو میں علاقائی لسانی خصوصیت کا قائم رہنا ایک فطری امر ہے۔ اس لئے طرزِ گفتگو میں آورد کی جگہ آمد، کا فطری انداز ہے جو از حد دل آویز اور جاذبِ نظر ہے۔ مکالمے تمام صداقتِ بیان سے قریب ہیں ـــــ "اللہ جانے میں نے کون سے سفر پہ جانا ہے ـــــ" کا اندازِ بیان دل کشی، صاف باطنی اور گہری معصومیت کا مظہر ہے۔ جس وصف اظہار سے متعلقہ سیرت کی پوری ماہیت واضح ہو جاتی ہے اور پھر یہ کہ ـــــ ہاں بابا! تو نے بڑے لمبے سفر پہ جانا ہے۔" جواب میں ڈاکٹر کا اسی لہجے میں کہنا، پہلے کہے ہوئے فقرے کی توقیر دونی کر دیتا ہے اور صورتِ حال کی ستم کیشی لطیف طنز کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ان فقروں کی حقیقت انگیزی اور دل آویزی ایسی ہے کہ بڑی سے بڑی فصاحت و بلاغت کو ان پر قربان کیا جا سکتا ہے۔

اگر بیدی "میں نے" کی جگہ "مجھے" اور "تو نے" کی جگہ "تجھے" لکھتے تو شاید وہ بات پیدا نہ ہوتی کہ جو پیدا ہو سکی۔ لہٰذا موقع و محل کے تقاضے اور فضا کی نزاکت کے پیشِ نگاہ دبستانی اسلوب سے ان کا اجتناب کرنا کمالِ نمایاں سے کم نہیں۔

کہا جاتا ہے کہ بیدی کی زبان کہیں کہیں غلطیاں کر جاتی ہے اور یہ بھی کہ ان
کے اسالیب بیان میں تزئین و تناسب اور لطافت و نزہت کا بسا اوقات
فقدان بھی ہوتا ہے۔ جہاں تک زبان دانی کے ضمن میں سہو کا سوال
ہے تو اس امر میں ٹیگور اور غالب بھی بری الذمہ قرار نہیں دیے جا سکتے اور
جہاں تک تناسب و لطافت کا سوال ہے تو اس امر میں موضوع، ماحول اور
فضا کی جانب بطور خاص توجہ لازمی ہے۔ موضوع، فضا و ماحول فی الامر
فن افسانہ میں اسلوب اظہار کا تعین کرتے ہیں۔ غیر رومانی انواع اولاً اظہار حقائق
میں الفاظ آرائی کی گنجائش کم ہوتی ہے بلکہ صورت حال کی پیش کش ہی بنائے
فن ہوتی ہے۔ بیدی نے موضوع کے مطابق بیان کی منطق کو بدرجہ اتم ملحوظ
رکھا ہے اور ارادی طور پر عبارت آرائی سے احتراز کی سعی کی ہے۔

ان کی زبان اور اسلوب کے سلسلے میں جو غلط فہمیاں قائم ہوتی ہیں وہ ایک
روایت کی صورت اختیار کر چکی ہیں۔ کیوں کہ محاکمہ کرنے والے محض دبستانی
اسلوب کے زیر اثر اپنی آرا پیش کرتے رہے جن کی پیروی ایک مضبوط روایت
بن چکی ہے۔ بہت قبل اپنے مقالے کے بین السطور میں آل احمد سرور نے
افسانہ گرہن " کے تمہیدی پاروں کی صحت سے بے اطمینانی کا اظہار کیا تھا
جس کا سلسلہ تا ہنوز قائم ہے۔ ان کی فن کارانہ صلاحیتوں کے اعتراف کے
بعد اعتراف کے توازن کو برقرار رکھنے کو زبان دانی سے بے اطمینانی ایک
روایت بن گئی۔ اس لئے ان پارہ ہائے آغاز کی صحت کا جائزہ از سر نو لینا
از بس ضروری ہے۔

وہ اقتباس ہے۔

" روپو، شبو، کیشو اور منا ـــــ ہولی نے
اساڑھی کے کاستھوں کو چار بچے دیے تھے اور پانچواں چند
ہی مہینوں میں جننے والی تھی ـــ اس کی آنکھوں کے گرد گہرے
سیاہ حلقے پڑنے لگے، گالوں کی ہڈیاں ابھر آئیں اور گوشت ان میں

بچک گیا۔ وہ ہولی جسے پہلے پہل تیا پیار سے چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا رسیلا حاسد تھا، گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی۔"

کہا جاسکتا ہے کہ فصاحت بیان کے نقطۂ نظر سے یہ چار نومولود، نامانوس ناموں والے اطفال اور اسار ظھی کے کانستھ طبع نازک پر گراں گزرتے ہیں۔ چنانچہ ان کی جگہ کوئی میرو مرزا کیوں نہ قدم رنجہ ہوئے، "جنتے" کی جگہ تولد کا لفظ کیوں نہ آیا، "میّا" کی جگہ والدہ ماجدہ کیوں نہ سبک خرام ہوئیں اور "چاند رانی" کی جگہ کوئی "مہتاب بانو" کیوں نہ تشریف لائیں اور پھر یہ رسیلا حاسد ــــــ؟ یہ کیا زبان ہوئی ــــــ" جس کی صحت اور سندرتا کا رسیلا حاسد تھا۔"

تو اب سنئے کہ یہ زبان فن کی ہے اور لہجہ ایک مخصوص معاشرہ آگاہ شخص کا ہے۔ جو طبقہ معرضِ اظہار میں آیا ہے وہ اودھ والا مرزا کا کوئی نوابی طبقہ نہیں۔ بلکہ معاشی طور پر ایک پس ماندہ طبقہ ہے۔ جسے غیر جمہوری انداز و اصطلاح میں جاہل، ادنیٰ اور گنوار کہا جاتا ہے۔ اس لئے اس طبقے میں میرو مرزا نہیں پیدا ہوتے، بھیڑ، بکری کے بچوں کی طرح "رینگتے" ہوئے آدم زاد پیدا ہوتے ہیں۔ اس لئے اسلوب اظہار کا تحسین آمیز ہونے کی جگہ طنزیہ ہونا عبث نہیں کہ حقائق کی ستم ظریفی نے سارے معاملے کو تحقیر آمیز بنا کر رکھ ڈالا ہے۔ بچوں کی پے در پے پیدائش میں جو حیوانیت پنہاں ہے اسے واضح کرنا فن کار کا مطمح نظر بھی ہے اور پھر معیشت کی مجبوری اور غذائیت کی کمی کے باعث ایک مفلوک الحال گھرانے کی عورت وہ ہو جاتی ہے جو کسی ذی ثروت گھرانے کی کوئی مہتاب بانو، نہیں ہو سکتی اور اس لئے دیہاتی ناند اپنا توازن کھو دیتا ہے اسے بزعم خود ادراک ہوتا ہے کہ ماسوا کرختگی بیان واقعہ ــــــ "رسیلا حاسد" میں کوئی فاش غلطی نہاں ہے۔ یعنی یقیناً ادیب نے اپنے مافی الضمیر کے اظہار میں ٹھوکر

کھائی ہے۔ وہ سوچتا ہے ۔ یہ رسیلا حاسد“ کیا بلا ہے۔ مگر سیاق و سباق میں چلنے کے بعد ہی یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ ”رسیلا“ فی الاصل اس کردار کا نام ہے کہ جو ’ہولی‘ کا گُدا ہے مجازی ہے۔ ہولی کی صحت اور سُندرتا کا حاسد ہے کہ ہولی کا حق اسے حاصل ہے۔

گویا غلطی یا سہو کا واضح ثبوت افسانہ نگار نے نہیں اہل نقد و بصیرت نے فراہم کیا ہے اور جو اس ضمن میں غلطی ہائے تفہیم کا نقش قائم ہوا تھا۔ روایت کی صورت اختیار کرتا رہا۔ اگرچہ روایت نہ صرف کمزور تھی بلکہ بے بُنیاد بھی۔ فن افسانہ انشا پردازی کا نہیں، اختصار میں تحیّر، صورت حال میں واقعیت کی نیش کش کا فن ہے۔ چنانچہ فضا کے مطابق اظہار کا اور سیرتوں کی انفرادی نوعیت کے مطابق لہجہ و مکالمہ کا ہونا فن کارانہ دیانت داری کا واضح ثبوت ہے۔ اپنی شخصیت کے لام قاف سے احتراز کی سعی اور خود کو ماحول و فضا میں مدغم کر دینے کا وطیرہ اعلیٰ فنی عمل ہے۔ بیدی اس دیانت داری اور اس فنی عمل کے لئے لائق ستائش ہیں۔

بہ ایں ہمہ وہ اسلوب اظہار میں غایت درجہ ذہانت زبان دانی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور پھر سکتہ و لفظی ”ٹویسٹ“ سے معنویت و مفہوم کے دو ایک رُخ اس طرح واضح کر دیتے ہیں کہ قاری اپنی نارسائی و کم مائیگی کے باعث صحت زبان سے ہی مشتبہ ہونے لگتا ہے چہ جائیکہ فن کار بہ ہر جہت درستگیٔ زبان سے سرِمو انحراف نہیں کرتا۔

بہ طور مثال ـــــ

”روپ متی، میری ننند، جوان ہو چکی تھی، اس کی جوانی کا ثبوت شریر ہی نہ تھا، اس کا لچھن بھی تھے۔ وہ اس کا چونک کر بات کرنا، بے وجہ بات کرنا، بے سبب کی دل گیری بدگمانی اور پھر سب سے بڑی بات ـــــ خواہ مخواہ کی رازداری“

یہاں ان عبارتوں میں قابل غور امر یہ ہے کہ سکتہ یا COMMA کا استعمال تقاضۂ اظہار کی مخصوص نوعیت کے سبب زیادہ ہوا ہے۔ یعنی اس

مختصر اقتباس میں چھ مرحلے سکتے کے آئے ہیں۔ اگر کوئی ایک مرحلہ محلِ نظر ہو جائے تو عبارت کا مفہوم یا تو فوت ہو جاتا ہے یا غلطیٔ قواعد کا احساس غالب آ جاتا ہے۔ مثلاً یہاں ایک سکتہ کو نگاہ انداز کیجئے اور دیکھئے

"اس کی جوانی کا ثبوت شریر ہی نہ تھا اس کا بچپن بھی تھے۔"

یا تو "اس کا بچپن بھی تھا" ہونا چاہیئے یا "اس کے بچپن بھی تھے" ہونے چاہئیں لیکن ہر دو تصحیح خود ایک غلط فہمی پر مبنی ہے۔ کیوں کہ بیدی نے کہا ہے —

"اس کی جوانی کا ثبوت شریر ہی نہ تھا اس کا، بچپن بھی تھے"

یا ذرا بدل کر یوں پڑھا جائے

"اس کی جوانی کا ثبوت اس کا شریر ہی نہ تھا، بچپن بھی تھے۔"

یا پھر سکتہ کی جگہ پس منظر میں نہاں "بلکہ" کا استعمال کیا جائے تو صورت حال زیادہ واضح ہوگی۔

"اس کی جوانی کا ثبوت شریر ہی نہ تھا اس کا بلکہ بچپن بھی تھے۔"

بادی النظر میں مرحلے لفظ و معنیٰ کے غیر معمولی اور حل طلب تھے لیکن فی الحقیقت بات آسان اور معمولی تھی۔ یہ معمولی بات کبھی اکثر افسانہ کی دوسری، تیسری اشاعت میں کاتب کے ایک ذرا سہو کے سبب جدیدوں کے لئے غیر معمولی اور ایک بڑے فن کار کے نام کے باعث ایک لمحۂ فکر یہ بن جاتی اور پھر درگزر کی جاتی" کہ ایک پنجابی ادیب سے ایسی غلطی بعید از امکان نہیں۔

سچ تو یہ ہے کہ بیدی فکری و موضوعاتی اعتبار سے بھی اور طرز نگارش کے لحاظ سے بھی خیال انگیز اور غیر سہل پسند افسانہ نگار ہیں۔ اپنی ہر تخلیق میں محنت، کاوش اور لگن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ لیکن جس طرح بڑے سے بڑے ادیب سے بھی سہو ممکن ہے۔ بیدی بھی اس طرح کے سہو سے بری الذمہ قرار نہیں دیئے جا سکتے۔ ان سے بھی زبان و بیان کی معمولی معمولی غلطیاں ہوئی ہیں۔ انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے۔

"سوئے اتفاق رحمان کی نگاہ اپنے جوتوں پر جا ٹھی جو اس نے جلدی میں کھاٹ کے نیچے اتار دیئے تھے۔" (رحمان کے جوتے)

یا "اس لڑکی کے لئے اُسے کیسے افسوس ہوسکتا تھا جو
اس نے کبھی نہیں دیکھی تھی "

(نامراد)

یہاں ان دونوں اقتباسات میں " جو " کی جگہ " جسے " کا
استعمال ہونا تھا اور سوئے اتفاق کے بعد " سے " کا لانا لازمی تھا۔

افسانہ " کوارنٹین " میں ایک جگہ لکھتے ہیں

" نہایت انہماک سے بنی نوع انسان کی خدمت گزاری
کر رہا تھا "

یا تو خدمت گزاری پر مامور تھا " ہونا چاہیئے یا محض یہ کہ ——— " خدمت
کر رہا تھا " افسانہ " غلامی " میں ایک جگہ تحریر ہے

" نوکری سے سبک دوش ہونے کے بعد جب وہ گھر
آنے کے لئے سڑک پر ہولیا تو اسے یقین نہ آتا تھا "

یہاں " ہولیا " کا استعمال غیر فصیح ہے۔ اس لئے " ہولیا " کی ترمیم کے
ساتھ عبارت اس طرح ہونی چاہیئے

" نوکری سے سبک دوش ہونے کے بعد جب اس نے گھر
آنے کے لئے سڑک کی راہ اختیار کی تو اسے یقین نہ آتا تھا۔ "

بیدی کی زبان میں کہیں کہیں جو جذبہ و احساس کی بے تعلقی اور خلا
پیدا ہوا ہے اس کی وجہ موضوع کی غیر رومانیت اور حقائق کی ناگزیر کرختگی ہے لیکن
جہاں وہ رومان و حقائق کی ہم آہنگی سے توازن برقرار رکھنے میں کامیاب ہوتے
اور فطری احساس کی متوازن شدت سے دوچار ہوتے ہیں وہاں ان کی خلاقی ادب
عالیہ کا درجہ رکھتی ہے اور چوں کہ ان کا فن منطق و استدلال اور جذبہ و احساس کی
ہم آہنگی و ہم آمیزش کا فن ہے۔ اس لئے شاذ ہی ان کے بیانِ واقعہ میں عدم
تسلسل اور فقدانِ آسودگی ذوق کا احساس ہوتا ہے۔

انہوں نے واقعاتی پیش کش میں، سیرتوں کی تعمیر و تشکیل میں، فضابندی کی

خلاقانہ سعی میں کبھی اتنی ٹھوکر نہیں کھائی کہ قطعی زبان و اسلوب کے افسانہ نگار کرشن چندر نے کھائی۔ ایسی مثالیں کرشن کے ہاں معتدبہ ہیں۔ جہاں وہ زمان و مکان اور اظہار و حقائق کو ملحوظ خاطر رکھنے میں ناکام ہوئے۔ موسم، سرما کا ہے اور ہر سو آم اور اس کے چھلکے بکھرے پڑے ہیں، ماہ جنوری کا ہے اور افرادِ واقعہ پسینے سے شرابور ہیں، جہاں بسیں بھی عنقا ہیں وہاں ریل اور ٹرام وے سے سفر ہو رہا ہے علاوہ ازیں زبان دانی میں بھی وہ حسنِ بیان کی خاطر صیغۂ واحد کی جگہ جمع لاتے ہیں۔ "پانی" کی جگہ "پانیوں" لکھتے ہیں۔ یعنی جو خود بھی جمع مستعمل ہے اسے جمع الجمع بنا دیتے ہیں۔ اسی طرح "معاوضہ" کے بجائے "عوضانہ" لکھتے ہیں اور جب ان پر عجزِ بیان کا غلبہ طاری ہوتا ہے تو "اور" کا استعمال اتنا زیادہ کرتے ہیں کہ فصاحتِ بیان کو زیاں پہنچتا ہے۔

"گلے سڑے پھلوں کے چھلکے اور ڈبل روٹیوں کے غلیظ ٹکڑے اور چائے کی پتیاں اور ایک پرانی جیکٹ اور بچوں کے گندے پوتڑے اور انڈے کے چھلکے اور اخبار کے ٹکڑے اور رسالوں کے پھٹے اوراق اور روئی کے ٹکڑے اور لوہے کی ڈبیا اور پلاسٹک کے ٹوٹے ہوئے کھلونے اور مٹر کے چھلکے اور پودینے کے پتے اور کیلے کے تیل پر چڑھائی ہوئی پوریاں اور آلو کی بھاجی ...."

اس بہتر[۲] الفاظ کے اقتباس میں تین "چھلکے" اور چودہ "اور" طبع نازک پر گراں گزرتے ہیں۔ "چائے کی پتیاں" تک دو "اور" کا استعمال سماعت پر بار نہیں لیکن ازاں بعد کے "اور" نہ صرف ناقابلِ برداشت ہو جاتے ہیں بلکہ ذوقِ لطیف کے لئے تعزیر کا حکم رکھتے ہیں جب کہ کرشن چاہتے تو مشاہدہ میں مزید تزئین پیدا کر کے محض آخر الذکر میں دو ایک "اور" سے اثر خیز کرنے کے اہل ہوتے۔

بیانِ واقعہ میں بھی کرشن روایتی مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں اور کچھ ایسے

واقعے پیش کرتے ہیں جو ناقابلِ یقین ہوتے ہیں۔ "پانچ لوفر" اور "زرگاؤں کی رانی" میں ان کی مبالغہ آرائی حدِ اعتدال سے بڑھ گئی ہے۔ ایک فٹ پاتھ کی عورت کا راتوں رات دولتِ بے حساب کی مالکہ بن جانا اور کسی رانی صاحبہ کا لاکھ دو لاکھ نہیں، پورے دو کروڑ روپئے بطور رشوت دینا اور پھر ہضم کرنا اس کا کہ جسے اتنے سارے روپئے دیئے گئے وغیرہ منطق و استدلال کے برخلاف ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی ایسی کسی طرح کی بے احتیاطی کا کبھی شکار نہ ہوتے۔ ہر لحظہ احتیاط، ہر قدم پر تزئین کی سعی اور نفاست کا خیال نیز صوری و معنوی حُسن کے لئے غور و فکر سے گریز نہ کرنا ان کا بُنیادی وصف ہے۔ اس لئے ان کی تخلیقی کاوش میں دوڑ بھاگ کی سی کیفیت نہیں فکر و خرد کی جلوہ نمائی کے لئے ٹھہرا اور سنبھلا ہوا انداز ہے۔ اظہارِ واقعیت میں واقعہ کے پس منظر اور کردار کے ماحول کو ملحوظ رکھنا اور ہر جا بین السطور بیدارِ ذہنی کا ثبوت فراہم کرتے رہنا ان کا فن کارانہ موقف ہے۔

اس ضمن میں انہوں نے لکھا ہے۔

> "فارم کی نسبت میرے لئے نفسِ مضمون کا مسئلہ زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور جہاں تک مضمون کا تعلق ہے وہی ادبی تخلیق زیادہ کامیاب ہوگی جو اپنے محور کے گرد گھومے اور اپنے ماحول کے نزدیک رہے ـــ مثلاً ہم اپنے مزدور کی زبان کا یوپی کے مزدور کی زبان میں ترجمہ کریں تو ہماری تخلیق ایک ناقابلِ معافی تصنع کی حامل ہوگی۔ میرا ماحول اگر پنجابی ہے اور میں پنجابی اردو لکھتا ہوں تو کوئی قصور نہیں کرتا بلکہ اپنے خلوص کا ثبوت دیتا ہوں۔ "

فن فی الحقیقت وہی اہم، گراں قدر اور لائق لحاظ ہوتا ہے جس میں نفسِ مضمون، واقعیت و فضا کی اصلیت اور خصوصیت کردار کا حقیقی ادراک ہوتا ہے تا آنکہ ماحول کے پس منظر اور کردار کی مقامی خصوصیت کی پوری جلوہ نمائی ہو سکے۔ بیدی نے فنی عمل کے اس تقاضے کو برابر ملحوظِ خاطر رکھا۔ اس لئے

ان کی تخلیقی کاوش میں ماحول و فضا کی بھی ترجمانی ہوتی ہے اور نفسِ واقعہ کی صورتِ حال بھی فطری طور پر واضح ہوتی ہے۔ ان کے ہاں ماحول و فضا کے تناظر میں سیرتوں کی تعمیر و تشکیل ایسی ہوتی ہے کہ افعال و حرکات اور انداز گفتار سے کردار کی منفرد و مخصوص مقامی خصوصیت آشکارا ہو جاتی ہے۔ واقعہ و کردار کی پیش کش میں حقیقت پسندی اور فطری انداز نظر کا وہ گہرا ثبوت نمایاں ثبوت دیتے ہیں۔

بیدی کا اسلوب جذبی و احساسی کیفیت کے اظہار کا اسلوب ہے۔ اختصار و جامعیت اور تزئین و ارتباط کا اسلوب ہے۔ جذب و اثر اور احساس و نظر کو دو آتشہ بنانے کا اسلوب ہے۔ نرمی و گداختگی، حلاوت و معنی آفرینی، نفاست اور تفکر انگیزی ان کی بنیادی خصوصیت ہے۔ جذباتی لہریں اور احساس کی زیریں دنیا ان کی ابتدائی تخلیقات میں بدرجہ وافر ہیں۔ ان افسانوں میں طرز نگارش جذبی لہروں سے زیادہ ہم آہنگ و ہم رشتہ ہے۔ لیکن وہ جذبہ و احساس محض کے افسانہ نگار نہیں ہیں۔ جذبے کی راہ سے وادیٔ فکر میں اترنا ان کا خاصہ ہے۔ وہ جہاں محسوسات کی ترجمانی میں صداقت کی حدِ فاصل اور جذبۂ اولیٰ کی رفعت سے قریب ہوتے ہیں وہاں عالمانہ مضمرات کی پیش کش میں بھی لسانی وقار و مناسبات کو برقرار رکھتے ہیں طبی نقطۂ نظر کو ملحوظ رکھ کر ایک جگہ انہوں نے لکھا ہے:

> "جب پرند پرواز کے لئے پر تولتا ہے اور نیچے کا
> پچھلا حصہ زمین پر سے اٹھا کر نشست و پرواز کی درمیانی حالت میں
> ہوتا ہے تو اسے صورتِ ناہض کہتے ہیں ——— بیمار کے لئے
> صورتِ ناہض بیٹھنا معیوب اور بدشگونی کی علامت گنا جاتا ہے۔
> ہاں! جو اس دنیا میں سے ایڑیاں اٹھا کر فضائے عدم میں پرواز
> کرنا چاہے، وہ بیمار بلا خوف صورتِ ناہض بیٹھے۔ "

فضا کی مناسبت سے فن افسانہ میں خالص علمی حقائق و مصطلحات بھی پیش کئے جا سکتے ہیں کہ یقین آفرینی سے تاثر میں زیادہ استواری پیدا ہو سکے۔

مگر پیش کش کی یہ منزل ایک پُرخطر منزل ہے۔ آورد کے احتمال سے فن کار کا کامیاب گزر جانا فی الاصل بڑی فن کاری ہے۔ بیدی نفسِ موضوع کو پوری طرح ملحوظ رکھ کر ہی اسلوبِ اظہار وضع کرتے ہیں۔ چنانچہ نکتہ رسی اور رمز شناسی سے رومانی اُمور کے بیان میں بھی ایسی موزوں گوئی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور ایسی کیفیت ذہنِ قاری پر مرتسم کرتے ہیں کہ رومانی ادب پاروں میں بھی نظیر جس کی ملنی مشکل ہے۔ ایک جگہ وہ ایک نوخیز، شباب سے ہم کنار ہوتی دوشیزہ کی تشبیہہ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ حُسن و رومان کے ساتھ ایک تقدس مآب کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

"جو گیا کا چہرہ سومنات مندر کے پیش رُخ کی طرح چوڑا تھا۔ جس میں قندیل جیسی آنکھیں، رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔"

ایک چہرۂ حسینۂ نوخیز کو سومنات کے پیش رُخ سے تشبیہہ دینا اور چشم ہائے صوفشاں کو اس قندیل سے کہ جو بھٹکے ہوؤں کی اندھیرے میں رہ نوردی کرتی ہے، نزاکتِ خیال اور لطافتِ بیان کی اعلیٰ مثال ہے۔ اس اظہار میں حُسنِ مادّی کے لئے جو جذبۂ تقدیس اور جو احساس قدر و نظر ہے وہ اہلِ ذوق ہی جانتے ہیں۔

بیدی کا اسلوب واقعہ و کردار اور ماحول و مناظر کی دیانت دارانہ ترجمانی کا اسلوب ہے۔ زندگی اور معاشرہ کے پس منظر میں جو کچھ ہے اور جس قدر ہے انہیں بے کم و کاست بہ انداز جمال گوارا بنا کر پیش کرنا ان کا مطمح نظر ہے۔ چنانچہ موزونیت، تناسب و تزئین، اختصار و جامعیت، دل آویزی و دل کشی کی خلاقانہ پیش بندی ان کے اسلوب کی ادائیں ہیں۔ اَلنفس و آفاق، تضاد و توافق، حیات و کائنات کے مابین نقطۂ اشتراک کی تلاش ان کا اسلوبِ فن ہے۔ اس لئے ان کی ایک ایک عبارت سوچ، فکر اور گہری بصیرت پر دال ہے۔ اظہار و ابلاغ میں واقعہ و اہلِ واقعہ کی فطری افتاد و ماہیت کے ادراک کے

باعث وہ صورتِ حال کی حقیقت آفرینی کو کبھی زائل نہیں ہونے دیتے
اس لئے ان کا اسلوب سادگی وصفائی، فکر انگیزی و بصیرت افروزی کا
اسلوب ہے جس میں جذبے کی آنچ ہے، احساس کی نُدرت ہے۔ فکر و
آگہی کی رفعت ہے اور احتیاط کی نفاست ہے۔

اور یہ اس لئے ہے کہ جذبے کی شدّت، احساس کی لرزش ان کے ہاں رہ گذرِ
اسلوب کا تعین کرتی ہے۔ کرب آگہی میں مبتلا آدمی کسی متعینہ جادہ پر کار بند نہیں
ہوتا، شدّتِ احساس سے اُٹھتی سوچ کی لہریں از خود ایک جادۂ نو پہ گام زن ہوتی
جاتی ہیں اور ایک اچھوتی فضا فکر و بصیرت کی، اظہار و ادا کی قائم ہوتی چلی جاتی ہے۔
اس لئے بیدی کے اسالیب بیان جو بھی اور جیسے بھی ہیں تاریخ فن افسانہ میں
مابہ الامتیاز و عدیم المثال اوصاف کا درجہ رکھتے ہیں۔

بیدی کا فنّی و موضوعاتی مطمحِ نظر

فن اور موضوع کا رشتہ اٹوٹ ہے۔ ادبی اکائی فن و موضوع کے اشتراکِ باہم سے ہی وجود میں آتی ہے۔ فن کو بلندی فی الجملہ موضوع کی واقعیت اور عصری حسّیت ہی عطا کرتی ہے اور موضوع کو رفعت وجاودانی اعلیٰ فن کارانہ عمل ہی عطا کرتا ہے۔ چنانچہ فن و موضوع کے مابین توازن و انسلاک کا برقرار رکھنا مرحلۂ تخلیق کی بُنیادی منزل ہے۔ ادب و تخلیق میں کسی فن کار کا یہ رویّہ بیانہ روی کا رویّہ سمجھا جاتا ہے۔ اس رویّہ کا حامل ادیب کسی نظریاتی انجمن کا پابند و فاشعار یہ مشکل تمام ہی ہو سکتا ہے۔ بیدی فن کو مقصود بالذات سمجھتے ہیں نہ موضوع کو۔ حقیقت میں تخیل کی آویزش یا تخیّل میں حقیقت کی کھلی جلوہ نمائی انہیں ان دو مکتبہ ہائے فکر سے جُدا کرتی ہے جو حقیقت پسندی اور ہیئت پرستی کے خانوں میں منقسم تھے۔ کیوں کہ وہ نہ حقیقتِ محض کی جانب ملتفت ہوئے اور نہ محض ہئیت پسندی کی جانب۔ بلکہ فنّی عمل میں حقیقت اور تخیّل کے امتزاج سے جو تیسری صورتِ حال پیدا ہوتی ہے اس کی جانب مرتکز ہوئے اور اس اندازِ نظر کے باعث رومانی طریقۂ فکر سے کبھی دست کش نہ ہوئے۔ کیوں کہ ان کے خیال میں مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچنا بجائے خود ایک رومانی طرزِ عمل ہے چنانچہ انجام کار وہ ارادی مقصدیت یا شعوری طرزِ عمل سے اجتناب کر کے نام نہاد

ترقی پسندی سے دامن بچالنے کی سعی میں کام یاب ہوتے ہیں کہ مطلق حقیقت نگاری بہ حیثیت فن ان کے ہاں غیر موزوں ہے۔

چنانچہ ہیئت پرستی پر ایقان سے گریز اور حقیقتِ محض کی پیش کش سے انحراف، ترمانۂ ترقی پسندی و ہیئت آرائی میں ان کا وہ وطیرہ ہے کہ جس کے سبب انہوں نے ہر دو جداگانہ زاویۂ نظر کے حامل اہلِ ادب کو برگشتہ کر کے اپنی واجب اور صائب تشہیر کی راہ مسدود کی۔ انہوں نے ادب کے جلیل القدر منصب کی خاطر عارضی نفاد اور مصلحت کیشی کو درگزر کیا اور اپنے آپ پر کلی اعتماد کر کے وقت کے مروجہ ناسود بہاؤ اور شدت پسندی پر غلبہ پایا۔ اس طرح وہ فن میں ترنگ کام ہوئے کہ تھوڑے ہی عرصے میں اپنی منفرد حیثیت منوالی۔ جو باتیں دونوں مکتبۂ فکر کی قابلِ قبول تھیں انہیں بالغ نظری سے قبول کیا۔ اس طرح کہ ترقی پسندی و ہیئت پسندی کے بین الفکر ایک ایسی راہ نکالی کہ فن میں واقعیت و ہیئت کی اہمیت بھی نمایاں ہوئی اور از سرِ نو ادب کی قدر و توقیر بھی وضع ہوئی۔ چنانچہ اپنے واضح تعمیری زاویۂ نگاہ اور خلاقانہ قوت کے باعث جو ہمہ گیر مقبولیت حاصل کی وہ کسی "انجمن ترقی پسند مصنفین" یا "حلقۂ اربابِ ذوق" کی دین نہ تھی۔ ادب میں اپنی انفرادی جد الثقافتی کہ جس نے فن پر مہرِ دوام ثبت کی۔

بیدی کا فن ہی متوازن نہیں بلکہ افتادِ طبع میں بھی ایک توازن، فکر و نظر میں بھی ایک میانہ روی، آشوب و آزمائش میں بھی ایک عزم، ادبار و انتشار میں بھی استقلال، آزردگی و محرومی میں بھی استغنا، شکست و ریخت میں بھی عزتِ نفس کا خیال اور زندگی کے جملہ جذباتی امور میں بھی شعلگی کی جگہ دھیمی دھیمی آنچ ہے۔ اس لئے وہ بہر طور و بہر صورت ایک میانہ رو اور سُبک خرام اہلِ فن ثابت ہوئے۔ اپنے ضمیر کی آواز کو ہی پیمانۂ حق و ناحق جانا۔ اپنے داخلی تقاضے INNER URGE پر ہی عملِ فن کی سمت متعین کی۔ نہ مصلحت بینی کو درخورِ اعتنا گردانا نہ کسی مکتبۂ فکر کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی بلکہ اپنی راہ کو اپنی راہ، اپنے ہادیٔ دل کو اپنا ہادی سمجھا اور اپنا پیغامِ محبت جہاں تک پہنچا سکتے تھے پہنچایا۔ اس لئے کسی ازم کسی نظریہ

یا کسی عقیدہ کے خلاف کبھی اظہارِ تنفر کی ضرورت محسوس نہ کی بلکہ محض یہ کہ حیاتِ بشر نے جو مرحمت کیا معرضِ اظہار میں لایا اور مطالعہ و تجربہ نے جو کچھ تلخیص کیا انہیں ایک جمالیاتی نقطۂ نگاہ کے ساتھ دُنیائے اظہار میں برابر لانے کی سعی کرتے رہے۔

شدّتِ احساس کو ایک مثبت رویّے کے ساتھ پیش کرنا ان کا نصب العین رہا۔ دُنیا تجربات و مشاہدات کی روشنی میں انہیں جیسی نظر آئی، فکر کو جیسی جلا ملی نو مولود افکار و نظریات کو دل نے جس طور قبول کیا، جہد و عمل کو جو صورت نصیب ہوئی ان کی جلوہ گری ان کا مقصود بنا گیا۔ گویا وہ کسی اختصاصی طرزِ عمل یا کسی مخصوص مکتبۂ فکر کے بندہ عاجز نہ رہے۔ بدلتی قدریں تاریخ کے تناظر میں جو دست یاب ہوئیں، فالج کی ضرب کاری، داخل کی انساد اور محسوسات کی بے پایانی نے جو مرحلہ نشاط و غم عطا کئے انہیں ایک رجائی انداز اور تصورِ حُسن و جمال کے ساتھ معرضِ وجود میں لایا گیا۔ کسی انجمن، کسی مکتبۂ فکر کی بقا و فروغ ان کا مطمحِ نظر نہیں، ادب میں ارفع قدروں کی بقا اور جمالیاتی قدر و فضیلت کی اساس کا استوار ہوتے رہنا ان کا مقصودِ نظر رہے۔

ببیدری مروجہ افکار و نظریات سے نہ کبھی کنارہ کش ہوئے اور نہ ہی مشرقی بنائے فکر و نظر سے کبھی دامانِ راہ ہوئے۔ تغیر و ثبت پر ہمیشہ نگاہیں رکھیں اور جو فکری صورتِ حال عالمی سطح پر نمو پذیر ہونے لگی تھی وسیع النظری و وسیع القلبی سے مقامی رنگ و بُو اور ذات کے تناظر میں قبول کرنے کی سعی کی۔ چنانچہ اشتراکی تحریک کے وہ واجبُ التسلیم اثرات بھی قبول کئے جو صالح تھے اور فلاحِ انسانیت کے لئے ناگزیر تھے۔ لیکن تحریک کی صورت میں جو شدت پسندی عام اور جو ارادی مقصدیت منصبِ ادب کو پس پشت کر کے دخیل ہو چکی تھی اور جو جاہ طلبی اور سستی شہرت کا بازار گرم ہوا اس سے عمداً احتراز کیا۔ انہوں نے جدلیاتی مادیت کے فلسفہ کو بہ نظرِ غائر سمجھنے کی سعی کی۔ عرصہ تک ترقی پسند مصنفین کے سرکردہ اہلِ قلم کے زمرے میں شمار کئے جاتے رہے۔ خود کو ہمیشہ ترقی پسند ہی سمجھا کیا بلکہ ایک سچے ترقی پسند کی تمام خوبیاں ان میں موجود رہیں۔ اس لئے

ترقی پسند سمجھنے میں خود کو حق بہ جانب جانا اور ترقی کی جو بھی راہ بقائے انسانیت کے لئے میسر آئی اس سے منسلک ہوئے۔ پریم چند کی طرح ان کا بھی تعلق محنت کش طبقے سے تھا۔ زندگی مسلسل جہد و عمل میں گزری تھی۔ پستی میں مبتلا اپنوں کے کرب کو محسوس کیا تھا۔ گرد و نواح میں پھیلی محرومی و نارسائی کو نہ صرف محسوس کیا تھا بلکہ خود بھی ان سے دوچار ہوئے تھے۔ ادنیٰ و اعلیٰ کا واقعی شعور رکھتے تھے۔ طبقۂ عوام کے استحصال کی صورت حال سے آگاہ تھے۔ اس لئے ان کی ترقی پسندی محض کسی تحریک کی منت کش نہ تھی بلکہ مزاج و فطرت کا ناقابلِ جدا حصّہ تھی۔ لہٰذا کوئی عوامی تحریک نہ بھی ہوتی، کوئی ادارہ برائے انسدادِ ظلم نہ بھی ہوتا تو بھی پریم چند کی طرح وہ بھی ترقی پسند ہی رہتے اور بدستور عام افراد ظلم رسیدہ کے ترجمان و ہمدرد ہی ہوتے۔ لیکن دوسرے ترقی پسندوں سے سوا ان میں بڑی بات یہ ہے کہ انھوں نے ایک بڑے ادیب اور ایک منفرد جدّت فنکار کی طرح ہر طور اپنی انفرادیت اور منصبِ فن کی سالمیت برقرار رکھی۔ وہ ان میں نہیں جو ہر تحریک کی بھیڑ چال کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ وہ ان میں ہیں جو اجتماعی اُمور و مفاد کی خاطر ہم آواز تو ہوتے ہیں لیکن اپنی آواز کی شناخت کو برقرار رکھتے ۔ وہ اپنی فکر و نظر کو معدوم و محلِ نظر نہیں ہونے دیتے بلکہ ان کی اپنی نگاہ و فکر ہر جادۂ مشکل میں راہ نما ہوتی ہے اور تعمیم سے ہٹا کر تخصیص کی صف میں لے آتی ہے ادب کے منصب کا خیال اور اعلیٰ نصب العین کی تعیّن ان کا زاویۂ نظر ہے جس کے سبب ان کے ہاں تدارد نظر کے سلسلے میں وسعت و ہمہ گیری اور استدلال کی صلابت پیدا ہوئی۔ مختلف النوع موضوعاتی و فنی تجربوں کے اہل ہوئے۔ انہوں نے بھی رجعت پسندانہ رجحان اور فرسودہ سماجی روایت کے خلاف آواز اُٹھائی۔ لیکن تحقیر آمیز رویّے اور پروپیگنڈے سے اجتناب کیا بلکہ فکر کی ژولیدگی کو دُور کر کے محبت کی از سرِ نو یافت کی سعی کی۔ اور حالات و حوادث کے زیرِ اثر خزاں رسیدہ دلوں میں بہارِ اُمیّد کی آبیاری کی۔ ہمہ گیر دردمندی اور راسخ اُخوّت و محبّت کی جوت جلائی۔ اس لئے ان کی ادبی نگارشات وقتی و ہنگامی تدارد اہمیت کی جگہ دائمی و آفاقی اقدارِ عالیہ کی حامل ہوئیں۔

فن کارانہ عمل کے ضمن میں وہ جمود کی جگہ تحرک کے قائل ہیں۔ روایتی طرزِ عمل سے سرمو انحراف نہ کرنا، ان کا مطمحِ نظر نہیں۔ وہ جدّتِ ادا اور فنی اجتہاد کے قائل ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ فن کا کوئی کلیہ نہیں۔ زمینِ فن ہر صاحبِ طبع کی اجارہ ہے جس میں لائق لحاظ تجربوں کی ہمہ وقت گنجائش ہے۔ ان کے خیال میں عمل سے زیادہ حاصلِ عمل کی اہمیت ہے۔ چنانچہ اپنے طور پر فن میں کوئی عمل اتنا اہم نہیں جتنا کہ عمل کا آخری وہ نتیجہ ہوتا ہے جو حامل قدر و اہمیت ہوتا ہے۔ اس لئے بیدی جو کچھ لکھتے ہیں اور جتنا کچھ بھی لکھتے ہیں انہیں بالآخر ایسے مراکز پر ضرور لے آتے ہیں جو بڑے اور اہم نتائج پر محمول ہوتے ہیں اس لئے ان کی دو ایک کہانیوں میں جو بظاہر دو نقاطِ عروج کا احتمال ہوتا ہے وہ محض اس لئے ہیں کہ وہ عملِ محض کے قائل نہیں بلکہ ہر بڑے عمل کے بعد ایک اہم نتیجہ خیز انجام کو بھی ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ لہٰذا اگر ان قدریہ ہے کہ جس طرح ہر بڑا فن کار فن کے سہارے وہ اہم بات کہنی چاہتا ہے جسے اُس نے گوناگوں تجربوں اور بہت کچھ کھونے اور پانے کے بعد حاصل کیا ہے، وہ اہم بات معرضِ اظہار میں یہ معہ ابلاغ آتی یا نہیں۔ بیدی فن کو اظہار کا افضل ترین وسیلہ جانتے ہیں مگر کیا ایک فن کار محض کچھ کہنا چاہتا ہے اس لئے وہ لکھتا ہے یا یہ کہ اس کا مقصد نظر زندگی و ادب کو توقیر و تزئین بھی عطا کرنا ہوتا ہے۔ بیدی کچھ کہنا بھی چاہتے ہیں اور کہنے کی سلاست کی ترصیع بھی چاہتے ہیں۔ آگہی و بصیرت جو بواسطہ تجربہ و مشاہدہ موصول ہوتی ہیں انہیں پیش بھی کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی زندگی کو تحرک کا حُسن، اشتہٰ درد کا کیف بھی عطا کرنا چاہتے ہیں۔ ادب کی جمالیاتی قدر کی بازیافت بھی چاہتے ہیں۔ وہ مشاہدہ و تجربہ وافر اور شدّتِ احساس کے بعد ہی مرحلۂ اظہار سے گزرتے ہیں اور جب مرحلہ اظہار کا ناگزیر ہو جاتا ہے تو خود کو بے خود و معذور محض پاتے ہیں۔ اس عرصۂ معذوری کی بے خودی کے باوجود وہ اتنا با ہوش و حواس ضرور رہتے ہیں کہ جذبہ و فور کی تہذیب ہو سکے اور ایک عالمانہ روپہ پیشِ راہ رہ سکے۔ اس لئے احتیاط کی نفاست اور فکر انگیزی کا بانکپن ان کا وصف ہے۔ قدرتِ اظہار پر اس طور مضبوط گرفت رکھتے ہیں کہ عظمتِ فن نسبتاً زیادہ دو چند ہو جاتی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے۔

"فارم کی نسبت میرے لئے نفسِ مضمون کا مسئلہ زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور جہاں تک مضمون کا تعلق ہے وہی ادبی تخلیق زیادہ کامیاب ہوگی جو اپنے محور کے گرد گھومے، اپنے ماحول کے نزدیک رہے۔"

نفسِ مضمون ہی بیدی کے یہاں فارم کے تعین کا باعث ہے کیوں کہ واقعاتی ہیئت جیسی ہوگی، فارم میں بھی اسی نوع کا پیچ وخم ہوگا۔ لہٰذا فارم سے زیادہ نفسِ مضمون پر توجہ لازمی ہے تاکہ کامل ادراک ہو سکے کہ کس اندازِ اظہار سے نفسِ واقعہ میں تاثر کی ہمہ جہتی پیدا ہو سکتی ہے۔ مستزاد یہ کہ اگر زندگی اپنی اصلیت پر قائم نہیں، مقامی رنگ و بو واضح نہیں، تہذیبی انفرادیت کی جلوہ نمائی نہیں، جغرافیائی علّت و تاریخی خصائص پر توجہ نہیں تو وہ اظہار فن حقیقت بدایاں و اثر انگیز کم ہوتا ہے۔ نفسِ مضمون کو واقعیت سے دوچار کرنا اور اظہار میں وہ طریقہ اختیار کرنا کہ محشر سامانی و تحیر انگیزی کی پوری گنجائش پیدا ہو سکے، بیدی کا فنّی مطمحِ نظر ہے۔

موضوع اگر پوری طرح اپنی دسترس میں ہے، سلیقۂ پیش کش پر قدرت حاصل ہے اور درک و بصیرت کما حقہٗ میسر ہے تو ابلاغ خود اپنا وسیلہ پالیتا ہے۔ اس لئے بیدی منطق و جواز کی بنیاد پر فطرت رسا تجربہ و اجتہاد کے قائل ہیں۔ پیش کش کے نئے انداز کے جویندہ رہے ہیں۔ چنانچہ سپاٹ اور غیر جاذب طرزِ اظہار کی جگہ رموز و علائم، تہداری و داخلیت پسندی کے ذریعہ فن میں معانی آفرینی پیدا کرنا، ان کا زاویۂ نگاہ ہے۔

بیدی کا فن خیالِ محض یا تصورِ محض کا فن نہیں ہے۔ ابتلا و آزمائش کے تجربوں سے گزرنے کا فن ہے۔ گزرگاہِ حیات کی صعوبتوں کے جھیل لینے کے بعد مضمرات و نتائج کو احاطۂ خیال میں لانے کا فن ہے۔ زندگی عام فہم ہوتے ہوئے بھی تجربوں کی صلیب پر عام فہم نہیں رہتی۔ ہر لحظہ بدلتی ہے اور بقا کا ہر ممکن جتن کرتی ہے۔ اس جدلیاتی عمل میں روائتی قدریں اور اپنے بنائے مفروضے راست و سالم نہیں رہتے اور جب نہیں رہتے تو از خود حرکت و عمل کا نیا طریقہ اور فکر و نگاہ کا نیا

نظریہ جنم لیتا ہے ۔ زندگی کی بقاء مثبت و منفی دونوں رویّوں کے سبب ہے۔ غم اس لئے ہے کہ مسرت کی توقیر پہچانی ہے یا شور و تعطل اس لئے ہیں کہ ساکن لمحوں کی اصلیت و اہمیت واضح ہوتی رہے ۔ فنا ، بقا کی اہمیت و قدر کو دونی کرتی ہے اور حیات اپنی نشاطیت میں حسین اس لئے ہے کہ اسے ثبات حاصل نہیں ۔ ہر وہ شئے جو عارضی ہے لازماً جاذب نظر ہے ۔ چنانچہ خالق کائنات کی دانائی مسلم ہے کہ اس نے اشیاء و مظاہر کے پس منظر میں فنا کی مہیب قوت نہاں کر دی ۔

ان کے فن میں فکر و نظر کا توازن ، واقعیت کی منطقیت و صداقت اور تاثیر کی ہمہ جہتی اس لئے بھی ہے کہ انہوں نے مثبت و منفی دونوں رویّوں کی قدر و اہمیت پہچانی ہے ۔ وہ مسرت کے لئے غم کو ، کامیابی و کامرانی کے لئے ناکامی و محرومی کو ، اوج کے لئے پستی کو ، عروج کے لئے زوال کو ، بقا کے لئے فنا کو لازم و ملزوم جانتے ہیں ۔ اس لئے ان کے ہاں غم بھی گوارہ اور مسرت بھی معتدل ہے ۔ انہیں ناکامی و محرومی بھی بہ صدق دل قبول اور کامرانی و سرخوشی بھی بہ حد اعتدال منظور ہے ۔ اس لئے وہ اس کا اگر شیفتگی میں فکری و نظریاتی ایجاب و قبول میں جذباتیت کا مظاہرہ نہیں سنجیدہ روی اور متحمل انداز نظر کا مظاہرہ اختیار کرتے ہیں ۔ ان کی اعتدال پسندی اور میانہ روی فن افسانہ میں لائق لحاظ ہے ۔ ہر شئے ، ہر قدر کے لئے ان کے دل میں جذبۂ احترام کا کوئی نہ کوئی جواز موجود ہے ۔ کائنات کی کوئی شئے ۔ عالم کی کوئی قدر بے سبب نہیں ہے ۔ ہر شئے اور ہر قدر میں اس کی موجودگی کا جواز پنہاں ہے ۔ اسباب و علل پر توجہ ہو تو کوئی شئے و قدر رائیگاں و حقیر نہیں معلوم ہوتی ۔ دُنیا میں بُرائیاں ہیں اور رہتی دُنیا تک قائم رہیں گی ۔ لیکن ان کی موجودگی کیا سراسر زیاں کار ہے یا کسی سطح پر سود مند بھی ہے ۔ چناں چہ بیدی نے کہا ہے کہ اچھائیوں کی بقا کے لئے برائیوں کا باقی رہنا ناگزیر ہے ۔ ایک کہانی میں ان کا کردار کہتا ہے ——————

”میں مان کو کہتا ہوں کہ اچھائیوں کے لئے بُرائیوں کا زندہ رہنا بہت ضروری ہے ۔“

ترجمان القرآن کے مصنف اور ایک کامل مرد مومن ‘ ابوالکلام آزاد

نے بھی ایک مکتوب میں اعتراف کیا ہے ۔

"طبیعت اس پر مطمئن نہ ہو سکی کہ زندگی کو غلطیوں سے یکسر معصوم بنا دیا جائے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس روز گار خراب میں زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لئے کچھ نہ کچھ غلطیاں ضرور کرنی چاہئیں ۔" (غبار خاطر)

یہ نہیں ہے کہ برائیوں کی تدارا اس لئے ہونی چاہیئے کہ ایک وقت میں اس کے خمیر سے اچھائیاں جنم لیتی ہیں بلکہ اس لئے کہ برائیوں کے تناظر میں اچھائیوں کی شبیہہ پہچانی جاتی ہے ۔ آئینہ نہ ہو تو زیبائی حسن نظر آئے تو کس طرح ۔ برائیاں وہ آئینہ ہیں جن میں اچھائیوں کی شبیہہ نظر آتی ہے ۔ اس لئے اچھائیوں کی خاطر کسی نہ کسی صورت میں برائیوں کا رہنا عبث نہیں ۔ چنانچہ خیر کے مجسمہ آزاد موصوف کو بھی بعد از غور و فکر اس فیصلے پر آنا پڑا کہ " زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لئے کچھ نہ کچھ غلطیاں ضرور کرنی چاہئیں ۔" یعنی غلطیاں بھی زندگی کا ناگزیر جزو ہیں ۔ دنیا یکسر خیر نہیں یا کلیتہً شر نہیں بلکہ آمیزۂ خیر و شر ہے ۔ منفی و مثبت محرکات ہر سو جاری و ساری ہیں ۔ اس لئے کسی ایک پہلو کے انسداد کلی کی جگہ حدِ اعتدال باہم کی جانب توجہ لازمی ہے ۔ یہ انداز زندگی کا وہ رجائی انداز ہے جو بیدری کے ہاں ایک زاویۂ نظر کی صورت اختیار کر چکا ہے ۔

موت و حیات کے سلسلے میں بھی وہ ایک سائنسی نقطۂ نظر کے حامل ہیں ۔ اس نقطۂ نگاہ کی بنا پر انہوں نے علم طبیعات اور مسئلہ تناسخ کے باہم مربوط نظریہ میں قائم کی ہے ۔ ان کا خیال ہے کہ فنا ایک محل نظر کا نام ہے ۔ کوئی شئے کلیتہً فنا نہیں ہوتی بلکہ اپنا سابقہ ہیولیٰ ترک کر کے کوئی نیا ہیولیٰ اختیار کر لیتی ہے ۔ یہاں وہ یہ نہیں کہتے کہ تشنہ آرزوئیں وجود مبہم کا باعث ہوتی ہیں یا بطور سزا و جزا انسان کو بار بار جنم لینا پڑتا ہے اور پھر اچھے کرموں کے سبب اس سے نجات کلی حاصل ہو جاتی ہے ۔ بلکہ ان کا کہنا ہے کہ ہر وہ شئے جو بصورت فنا نظر سے اوجھل ہو جاتی ہے ، عالم فنا میں نہیں رہتی بلکہ فی الفور تبدیلیٔ صورت کے ساتھ عالم وجود میں آجاتی ہے ۔

چناں چہ اپنے افسانہ "موت کا راز" میں انہوں نے زندگی کی حدِ فاصل اور موت کی سرحد تک کے وقوعے کو واقعاتی و واقعیت کے تناظر میں تجزیہ کیا۔ اس عمل کے بعد انسانی خلیے کی ابتدائی اور بعد ازاں عہد بہ عہد متغیر صورت کو نمایاں کرنے کی سعی کی۔ یہ تجزیاتی عمل کسی دارالعمل کے تجزیاتی مطالعے سے کم نہیں۔ جس کی بدولت سلسلۂ حیات آدم سے ایں دم تک مسلسل نظر آیا۔ چنانچہ انجام کا ادراک ہوا کہ موت محض ایک تبدیلیٔ صورت کا نام ہے۔ دوامی حیثیت اگر کسی کو حاصل ہے تو وہ ہے خود زندگی۔

ایک اہم نتیجہ خیز امر عمل تناسخ یا طبیعاتی عمل سے انہوں نے یہ بھی اخذ کیا کہ ہم اور ہمارے اجسام فی الاصل آنے والی نسلوں کی امانت ہیں۔ انہیں ضائع کرنے یا زود ہوس سے جملہ وجود کو ضعیف کرنے کا ہمیں حق حاصل نہیں کیوں کہ وراثت میں نسلیں صحت و خودی کا جو سرمایہ پائیں گی اسی پر اپنے وجود کا سانچہ قائم کریں گی اور تسلسلِ حیات میں اسی نوع کی افزائشِ نسل پر مائل ہوں گی۔ ہماری ذہنی و جسمانی کمزوری ہمارا اخلاقی و سیرتی زوال، ہماری بدفعلی و بدکاری ہم ہی تک محدود نہیں رہتی بلکہ اس کے اثرات آنے والی نسلوں پر بالواسطہ پڑتی ہیں اور ہماری تفویض کردہ پونجی، جس کا ایک بڑا حصّہ پرکھوں کی امانت بھی ہوتی ہے، پر ہی نفرہ پیش آمدہ نسل کے وجود کی بنیادی ساخت کی تشکیل ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ سائنسی نقطۂ نظر بھی ہے کہ برائیوں اور بدفعلیوں سے مقدور بھر احتراز کرنا نہ صرف اپنی عظمت کا اثبات ہے بلکہ آنے والی کئی نسلوں کی بقا بہ معیار اصلح کی ضمانت بھی ہے۔

اس علمی و فلسفیانہ مطمحِ نظر کی پیش کش میں بیدی نے جو فنّی رویّہ اختیار کیا ہے وہ غایت سنجیدہ، سائنسی و غیر جذباتی ہے۔ تجربہ ساما نی نے لطافتِ فن اور تاثیر کی ہمہ جہتی کو یہ ہر سُو برقرار رکھی ہے۔ عالمانہ و فلسفیانہ نکات کی فراوانی ادبِ لطیف کے لئے زیاں کار بھی ہے۔ لطافت و اثر خیزی میں نمایاں کمی کا پیدا ہونا بعید از احتمال نہیں۔ لیکن فن کار نے کچھ ایسا فنّی رویّہ اختیار کیا ہے کہ بین السطور ایں و آں کی فراغت نہیں ملتی۔ واقعات و وقوعے کے دھارے اتنے تیز ہیں۔ تفکّر میں لطافتِ بیان کی

شمولیت ایسی ہے اور اظہارِ حقائق میں یہ ہر جا ایسی تحیر انگیزی ہے کہ مرحلۂ
استعجاب انجام سے پہلے کسی نقطۂ قرار پر نہیں لے آتا۔ چناں چہ خالص جذب داتی
کے موضوعات ہی نہیں سائنسی نکات بھی ان کی جولان گاہِ عمل کا ناگزیر حصّہ ہیں۔

بیدی کا اندازِ نظر اعتدال کی حد تک روایت اور سفینۂ فکر کی دفتی مفروضے
سے گریز کا بھی اندازِ نظر ہے۔ وہ حتی الوسع جدّت طرازی سے کام لیتے ہیں اور
روایتی ڈگر سے ہٹ کر کوئی نہ کوئی نئی بات، نئی فکر اور نیا زاویۂ نگاہ پیش کرنے
کی سعی کرتے ہیں۔ وہ بنے بنائے مفروضے پر زیادہ دیر تک قدم رنجہ نہیں ہوتے
بلکہ اپنا ضابطۂ فکر و اظہار آپ بناتے ہیں۔ اپنے تجربوں کی نوعیت اور اپنی فکر کی
ماہیت کے اعتبار سے ہی کوئی نتیجہ خیز مفروضہ قائم کرتے ہیں۔ انہوں نے
اپنے گرد و پیش میں مرد و زن کو جن رشتوں میں دیکھا، ان کے تعلق کی جبلّت و جنسی
نفسیات انہیں جیسی نظر آئی، ان تمام کو مخصوص ثقافتی پس منظر میں، منطقی ملحقات
کے ساتھ ایک زاویۂ نظر کی صورت عطا کی۔ نہ وہ صنفِ کرخت کو ہوسِ محض کا پتلا
جانتے ہیں، نہ صنفِ لطیف کو سر تا پا جنس جانتے ہیں بلکہ ہر دو مختلف جنسی کی
ان کی نفسیات کے بنیادی منظر میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لئے ایک توانا
وژن یا نقطۂ نظر بالآخر خلق ہوتا ہے۔ فی الحقیقت عورت کی فطری ماہیت کیا ہے اور
مرد کی ذات کن بنیادوں پر قائم ہے، اس ضمن میں وہ بالکل اچھوتا نظریہ پیش کرنے
کے اہل ہوتے ہیں۔
لکھا ہے۔

"........... دُنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ اگر بیوی بھی
کبھی ماں ہوتی ہے اور بیٹی بھی ماں تو دُنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا
کہیں کچھ نہیں۔ عورت ماں ہے اور مرد بیٹا۔ ماں کھلاتی ہے اور بیٹا
کھاتا ہے۔ ماں خالق ہے اور بیٹا تخلیق۔ اس وقت وہاں ماں تھی
اور بیٹا .... ماں، بیٹا .... اور دُنیا میں کچھ نہ تھا۔"

سچ یہ ہے کہ من حیث المجموع جو عزّت و احترام ان کے دل میں صنفِ

نازک کے لئے ہے وہ کم اُدبائے ہم عصر کے ہاں ہے۔ ان کے خیال میں اگرچہ عورت معاشرتی اعتبار سے مختلف و متضاد رشتوں سے منسلک رہتی ہے۔ لیکن اس کی فطری دردمندی اور تخلیقی جبلّت اسے ماتماہی کی سرحد میں محصور رکھتی ہے۔ بہن، بیٹی، بیوی بھی وہ ہوتی ہے لیکن اس کی مادرانہ جبلّت ہر سو یہ صورت دیگر ماتماہی سے معمور ہوتی ہے۔

اس ارمیں اپنا مطمحِ نظر بیان کرتے ہوئے ایک انٹرویو، زیرِ طبع ماہنامہ کتاب میں پریم کپور سے انہوں نے کہا ــــــ

"مقدّس چیز ہے ماں بیٹے کا پاکیزہ تعلق ــ اس کہانی (یوکلپٹس) میں، میں نے چرچ کی جھوٹی روایت پر چوٹ کی ہے چوٹ اس سماج پر جو سمٹ کر اس سوال پر آ جاتا ہے کہ ہر بیٹے کا ایک باپ ہوتا ہے اور بیٹے کے لئے باپ کا ہونا ضروری ہے۔ جب کہ کرسچینیٹی میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ وہ مریم کے بیٹے کو ہولی گھوسٹ کا مرہون سمجھے۔ یوکلپٹس میں فن اور موضوع دونوں ساتھ ساتھ ہیں۔ مذہب کا جو میرا نقطۂ نظر ہے، میں نے اسے پیش کرنا چاہا ہے۔"

عورت کا مرد سے فطری رشتہ اس کے تقدس کا باعث ہے۔ اس فطری رشتے کے بعد ہی وہ بنیادی و مقدس رشتہ منصۂ شہود پر آتا ہے جسے ماں بیٹے کا طہارت مآب رشتہ کہتے ہیں۔ گویا رشتۂ جنس و آلودگی سے لے کر عرصۂ تخلیق تک اور بھی عورت کی ہستی لائقِ تکریم و تقدیس ہو جاتی ہے۔ اس منطقی جواز کے سبب بیدی کے ہاں عورت کی فطرت کی سچی تشبیہ ملتی ہے۔ وہ دُنیائے بصیرت ملتی ہے جہاں تشکیک کی جگہ ایقان کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔

بیدی کا فن جذباتیت اور ذہنی تلذذ کا فن نہیں ہے، آگہی و بصیرت افروزی کا فن ہے۔ جب تک کہ کوئی قابلِ لحاظ بات نہ کہنی ہو ان کے ہاں سعیِ تخلیق ایک فعلِ عبث ہے۔ وہ ادیب کو تہذیب و معاشرت کا مبلغ بھی جانتے ہیں۔ وہ صاحبِ دل ہی نہیں، صاحبِ نظر بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا ادیب ان کے خیال میں

رازِ درونِ حیات کا شارح ہی نہیں، کاشف الحقائق بھی ہوتا ہے۔ وہ حقیقت آگاہ ہی نہیں ایک جرأت آزما ہادی درہ نما بھی ہوتا ہے۔ اس لئے وہ کہتے ہیں ـــ

"اگر وہ (ادیب) سمجھتا ہے کہ اس کے چاروں طرف جو روایات یا اعتقادات ہیں، ان کی بنیاد غلط ہے تو ضرورت ہے کہ ان کے خلاف لکھا جائے اور نئے موضوعات سامنے لائے جائیں۔ اسی میں ادیب کی کامیابی ہے۔"

جب تک کوئی نئی بات، کوئی نیا خیال، کوئی اچھوتی فکر پیش کرنی مقصود نہ ہو وہ جنبشِ قلم کی طرف مائل نہیں ہوتے۔ ان کے خیال میں ادیب علمبردارِ تہذیب و ثقافت ہی نہیں ہوتا، خالقِ فکر و بصیرت بھی ہوتا ہے۔ خلّاق ایک ذمّہ دارانہ عمل بھی ہے۔ اس لئے وہ حتی المقدور بلند معیاری اور رفعتِ ذہنی کو برقرار رکھنے کی سعی کرتے ہیں۔

چناں چہ اس ضمن میں انہوں نے اظہارِ خیال کیا ہے:

"آج اردو میں نئی باتیں نہیں لکھی جا رہی ہیں۔ وہی گھسی پٹی باتیں ہیں، وہی سیاسی خیالات، کچھ امیر و غریب کے جھگڑے بس یہی کچھ لے دے کر کہانی پوری ہو جاتی ہے۔ بہت ہوا تو کہانی کا پس منظر بدل جاتا ہے۔ وہ بھی خانہ پُری کی حد تک۔ کہانی ماٹنگا کے ماحول سے بدل کر حضرت گنج لکھنؤ کے پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ یہ بڑی حد تک فلموں کی طرح ہوا ہے۔ اِدھر اُدھر بہت جھانک چکے اب کی بار لوکیشن کشمیر کا ڈال دو۔ اس میں مشکل ہی سے کوئی بات PROVOKE کرنے والی ہوتی ہے۔ جو بحث پیدا کرے، فکر و خیال دے۔"

اسی لئے بیدی کے ہاں فنّی و موضوعاتی سطح نظر انداز و فکرِ نو کی جستجو کا نام ہے۔ وہ سلیقۂ تخلیق میں بھی اور پیش کشِ فکر و آگہی میں بھی جدّت طرازی کو ملحوظ رکھنا ایک ناگزیر فنّی عمل جانتے ہیں۔ محنت و جاں فشانی، بہ ہر لحظہ احساس

ذمہ داری اور بہ ہر ساعت سعیٔ تلاش حقیقت ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ کوئی نئی بات کوئی حیاتیاتی رمز یہ انداز نو پیش کرنا ان کا نمادیۂ نظر ہے۔ ادب میں ذہنی تعیش پسندی یا تلذذ نفسی کی طلب ان کا شیوہ نہیں۔ وہ ہی کچھ خلق کرتے جسے اہم اور قابلِ لحاظ جانتے ہیں۔ گویا وہ فسانہ کو برائے فسانہ نہیں۔ برائے بصیرت و فکر لکھتے ہیں۔ وہ فن کو فکر و فلسفہ کا وسیلہ ہی نہیں، حُسن و دلکشی کی بازیافت کا محرک بھی جانتے ہیں۔ یہی سبب ہے، کہ ان کا فنی و موضوعاتی سطحِ نظر عظمتِ فن پر بھی دال ہے۔

ہر وہ بڑا اخلاق ادب جو قابلِ اعتنا ہوتا ہے، فن و فکر میں اپنی راہ آپ متعین کرتا ہے فن کوئی الامر کس نوع کا ہونا چاہیئے کہ وہ عصری ذہن کو متاثر کرے اور موضوع کی ماہیت فی الجملہ کیا ہو کہ وہ عصری زندگی کو محیط کرنے کی جانب مائل ہو۔ ان اُمور کو پیشِ نگاہ رکھ کر اگر کوئی فن کار مائل بہ تخلیق ہوتا ہے تو یقیناً اس کی سعیٔ تخلیق گراں قدر، ہمہ گیر اور آفاقیت کی حامل ہو گی۔ بیدی کا فن طرزِ جدید کا فن ہے۔ ان کے ہاں بڑی چیز ان کا سلیقہ ہے۔ جس میں قدم قدم پر احتیاط اور احتیاط کی نفاست ملتی ہے۔ کچھ یہی صورتِ حال فن میں ان کے موضوعات کی ہے جو اُن کے گرد و پیش کو احاطہ کرتے ہیں اور جن پر ان کی دست رس مضبوط ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سلیقۂ پیش کش میں بھی وہ ایک منفرد انداز کے حامل ہیں اور صداقتِ موضوع میں بھی فن کارانہ دخلاقانہ ذہنیت کا برابر ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

ان کے پاس در آمد شدہ فکر و بصیرت نہیں، بلکہ تجربہ و مشاہدہ کے بعد متعلقاتِ زندگی نے جو نقاطِ نظر عطا کئے ان ہی سے وہ تحریک حاصل کرتے ہیں۔ چنانچہ حیات و ممات، نیکی و بدی، خیر و شر، ادنیٰ و اعلیٰ، صغیر و کبیر، معتقدات و انحراف کے ضمن میں بنے بنائے اور قائم شدہ رسوم و روایات سے ہٹ کر ان کا اپنا زاویۂ نگاہ بھی ہے اور یہ محض تخیّل آرائی کا نتیجہ نہیں بلکہ فی الاصل یہ وہ تجربے، وہ شاہدے وہ مطالعے، وہ بنتے بگڑتے نظریئے اور وہ عمل و ردِّ عمل کے زیر اثر

غور و فکر کے مرحلے ہیں جنہوں نے نتیجتاً ایک عرصہ کی ہم آمیزی کے بعد مطمحِ نظر مرحمت کئے ہیں۔

اسی لئے راجندر سنگھ بیدی جو لکھتے ہیں، جس طرح لکھتے ہیں اور جتنا کچھ کاوشِ نظر کا مظاہرہ کرتے ہیں وہ فکر و فن میں سنگِ میل کی حیثیت بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ کیوں کہ مواد کے انتخاب میں موضوع کی بست و کشاد میں اور ایک اختصاصی فیصلہ کن نقطۂ اوج میں بہر حیثیت ان کی اپنی فکری نہج اور زاویۂ نظر کارفرما ہے۔ بعینہٖ پیش کش کے انداز میں، تحریری وردوں بینی کے وطیرہ میں ان کا اپنا فنی مطمحِ نظر جلوہ نما ہے۔ اس لئے وہ اپنے طور موضوعاتی اور فنی مطمحِ نظر میں بلا شرکتِ دیگرے، یکتائے روزگار ہیں۔

نئی نسل اور بیدی

پریم چند، کرشن چندر، منٹو اور بیدی کی فنی کاوش، ہمہ تن وابستگی و خلوص اور عصری آگہی نے مختلف النوع فن کارانہ رویّے کو جنم دیا اور اس رویّے نے جملہ فنِ افسانہ کو نسبتاً زیادہ متنوع و متاثر کیا۔ دیگر بڑے فن کاروں میں یلدرم، علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری، حسن عسکری، اختر اورینوی، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر اور شکیلہ اختر نے بھی فنی و موضوعاتی پیش رفت میں کم معاونت نہ کی۔ لیکن جس قدر کہ متذکرہ بالا چار فن کاروں کے اندازِ فن اور طرزِ فکر سے نسلیں اثرپذیر ہوئیں اتنا کسی اور سے نہ ہوئیں۔ ان فن کاروں نے ایسی جامع انفرادیت اپنے اندر پیدا کی، اتنی نمایاں شخصیت کے ساتھ فن میں جلوہ گر ہوتے رہے کہ ان کے دائرۂ عمل میں بہت حد تک جملہ صفاتِ فن محیط ہو گئے۔ اور اس لئے فن کاروں کی آنے والی پیڑھی فی الاصل ان ہی کی تشکیل کردہ راہوں پر چل کر نئے تجربوں کی اہل ہوئی۔

پریم چند نے اپنے بعد ایک ایسی نسل تیار کی جو ملک کے سیاسی و اقتصادی تمدّنی و ثقافتی مضمرات کو بہ تقاضائے عصر احاطۂ فن کرتی رہی۔ لیکن وقتی و ہنگامی موضوعات کی تکرار پیہم بھی تھی جس کے باعث ان کی فنی و موضوعاتی وسعت

قابلِ لحاظ ہوتے ہوئے بھی ہمہ گیر و آفاقی اقدار سے قریباً ناوابستہ ہی رہی۔ اس لئے بیشتر پر اضمحلال کا غلبہ ہوا اور اکثر رہ فن میں پس راہ رہ گئے۔ بہت تھوڑے تھے جو حیات اللہ انصاری، علی عباس حسینی اور اختر اورینوی بن سکے۔ پریم چند کے صالح اور قابلِ لحاظ اثرات قبول کر کے حدود متعینہ سے آگے جانے والوں میں یقیناً وہ گراں قدر توانائی اور منفرد خصوصیتِ فن کاری بھی تھی کہ جس کے سبب وہ روایت سے کچھ آگے بھی جا سکے اور فن افسانہ طرازی کو اپنے تئیں فکری وفنی تجربوں سے آشنا بھی کر سکے۔

کرشن، منٹو اور بیدی نے پہلی بار کلیتہً پریم چند سے گریز کی راہ اختیار کی جو محض ارادی انحراف ثابت نہ ہوئی بلکہ فن و تخلیق کی نئی جہت ثابت ہوئی۔ ان کے ہاں انقلاب آفریں محرکات، شعورِ تغیرِ وقت اور بین الملکی افکار و نظریات سے پوری آگہی کے باعث مطالعے میں وسعت، مشاہدہ میں زیادہ نتیجہ خیز بالیدگی، واقعیت میں قطعیت، تجربہ میں توازن، بیان میں اثر خیزی اور انداز میں چابک دستی اس درجہ پیدا ہوئی کہ فن نئے امکانات سے ہم آشنا ہوا۔

منٹو کی دل چسپی اور تخلیقی محرکات کا مرکز فرائڈ کے نظریۂ جنس کے زیر اثر وہ پس ماندہ اور ٹھکرایا ہوا طبقہ رہا ہے جس کا ذریعۂ معاش جنس رہا ہے۔ بردہ فروشی اور جنسی استحصال ایک عرصہ تک اس برصغیر کی تہذیب و معاشرت کا ایک تاگزیر پہلو اور ایک تاریک پس منظر رہا ہے۔ اس قبیح روایت کے خلاف آواز اٹھانی اور لہجۂ احتجاج کو اعلیٰ فنکارانہ عمل سے بھی ہم آہنگ کرنا نہ صرف ایک جرأت آزما مرحلہ ہے بلکہ خلاقانہ قدرت اور فراخ دلانہ دردمندی کی اعلیٰ مثال ہے۔ ایسی مثالی فن کارانہ صفت بدرجۂ وافر سعادت حسن منٹو میں موجود تھی۔ اس لئے وہ روش عام سے اجتناب کر کے پُرخطر راہوں پر چل کر بھی ایک مقامِ رفیع کے حامل ہوئے۔

وہ طبقہ اخلاقی طور پر کتنا پس ماندہ اور معاشی طور پر کتنا مجبور رہا ہوگا جس کی معیشت کا دارومدار ان ہی عرصوں پر قائم رہتا جن عرصوں تک حسن و شباب ساتھ دیتے۔ اس لئے مادی سیرتی اوصاف افرادِ وابستہ سے کب ہوتے کہ وہ اکثر شب آخر میں خواب راحت

سے چونک اُٹھتے کہ کہیں بڑھاپا تو ان کے دائرہ دستک نہیں دے رہا۔ منٹو کے یہاں وہی نکتہ رسی ہے جس کے باوصف ان کے فن کارانہ خلوص سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جنس و ہوس کے پس پردہ جو رستا ہوا ناسور اور استحصال آبادی کے باعث جو انسانیت سوز منظر دیکھ ملتے ہیں ان کی واقعیت اور حقیقت انگیزی سے گریز ممکن نہیں۔ ان کے موضوعات صدیوں کی تہذیب و روایت کا وہ المیہ ہیں جن کی سمت ان سے پہلے اس فن کارانہ نکتہ رسی سے توجہ نہ دی گئی۔ ان میں ایک فن کار کی شخصی عظمت، وسعت نظری، فنی چابکدستی اور ندرت بیان بہ مرتبہ بدرجہ اتم ملتی ہے علاوہ بریں فرائڈ اور یونگ کے زیر اثر لاشعور کی وہ محرکات بھی ان کے ہاں، ان کے تجزیاتی عمل میں جلوہ نما ہیں جن کے سبب افعال ارادی میں معتدبہ نامعلوم غیر ارادی مہیجات بھی پنہاں ہوتے ہیں۔ تحت الشعور میں نہاں ناآسودہ خواہشات براہ راست جبلت پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس لئے ان امور کی جانب عالمانہ توجہ کہ زیادہ صحیح صورت حال پیدا کرتی ہے۔ منٹو کے یہاں ایسی باریک نگہی اور بالغ نظری فنی رفعت کی ضامن ہیں۔

یہ ضرور ہے کہ جنسی آلودگی کو بطور خاص ان کے ہاں اہمیت حاصل ہے۔ اس اہمیت دینے میں حاشا انہوں نے اپنا یا فن کا نقصان نہ کیا بلکہ جو آگہی و بصیرت اس ضمن میں وہ رکھتے تھے، جس قدر نکتہ رس صلاحیت کے حامل تھے، ان صلاحیتوں کو وہ ملحوظ نہ رکھتے اور اس میدان سے عمداً دست کش ہو گئے ہوتے تو یقیناً اپنا اور فن کا ناقابل تلافی زیاں کرتے۔ انہوں نے فرائڈ، موپاساں اور مالم کو رٹنا نہیں پڑھا تھا بلکہ اس خلوص اور عمق کا ثبوت بھی فراہم کیا تھا کہ شرقی تہذیب و معاشرت کے تناظر میں ایک مخصوص و منفرد زاویۂ نظر کے بھی حامل ہو چکے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی تخلیقات دلِ محسوس کے سبب درد کی موج تہ نشیں سے عاری نہیں ہیں۔ یہاں تک کہ شاک انگیز رویّوں میں بھی واقعیت کے پس پردہ فن کار کا کرب بھی نہاں ملتا ہے جو اکثر صورتوں میں تخلیقی عمل کی ارفع منزل سے ہمکنار ہے۔ چنانچہ منٹو نے جنسی و نفسی افتاد اور لاشعوری محرکات پر اتنا کچھ لکھا، معیار فن اور اسلوب اظہار کو اتنے

اوج تک پہنچایا، موضوعاتی تنوع کے ایسے ایسے ثبوت فراہم کئے کہ اس کوچۂ خاص میں اس اعتبار سے ان کی حیثیت سنگِ میل ہی کی نہیں، خاتم کی متصور ہوئی۔

منٹو کی طرح کرشن چندر بھی اپنے مخصوص طرزِ ادا و طریقۂ فکر کے اعتبار سے اپنے میدان کے فردِ واحد ہیں۔ اردو افسانہ میں جدلیاتی مادیت کے فلسفہ کو جس خلوص اور جس منطقی جواز کے ساتھ رائج و متعارف کیا اس کی مثال خواجہ احمد عباس کے ماسوا کم ادیبوں کے ہاں ملتی ہے۔ مزید برآں اس امر میں ان کی انفرادیت اور خلاقانہ بصیرت قابلِ لحاظ ہے کہ انہوں نے ادب برائے زندگی کی متعینہ مقصدیت کے باوجود فنِ لطیفہ کی علتِ غائی اور جذب و اثر کو زائل ہونے سے بچایا۔ مادّی حقائق کو رومانیت اور تصورِ حُسن کی بدولت لطیف و گوارا بنانے کی سعی کی اور اپنے نصب العین کے پیشِ نگاہ محنت وسعی کو توقیر بخشی۔ استحصال ہوتے ہوئے افراد کی واقعیت پر مبنی ایسی تصویر کشی کی سعی کرتے رہے کہ موضوع و فن ہر دو کی ہمہ گیری و اہمیت نسبتاً زیادہ لائق لحاظ ہوئی۔ کوئی 'ازم' کوئی نظریہ کتنی اہمیت کا حامل ہے اس سے بحث نہیں۔ بحث اس امر سے ہے کہ وہ تخلیق کار کے ذہن میں گھل مل کر اور پوری طرح اختلاط و ارتباط کے بعد بہ اندازِ فن خلق ہوا یا نہیں کرشن کے سلسلے میں یہ حقیقت واشگاف ہے کہ وہ ادب کی علتِ غائی کو ملحوظ بہر صورت رکھتے ہیں۔ تقاضائے فن کے مطابق سعی اظہار کرتے ہیں۔ اگر طے شدہ مقصدیت سے انحراف نہیں کرتے تو چابکدستی اور رومانی کو الفت کا کچھ ایسا مظاہرہ کرتے ہیں کہ اثر انگیزی کے رویّہ کو زیاں نہیں پہنچتا۔ نمایاں مقصدیت اور مشروط ذہنی کے باوجود فن میں جو دلچسپی، حسن و کیفیت ان کے یہاں ملتی ہے کسی اور کے یہاں نہیں ملتی۔ شاید اس لئے کہ کسی تحریک کا سرخیل نظریہ بھی ایقان کا خلوص چاہتا ہے۔ وہ ایقان کرشن چندر کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔

کسی اختصاصی نظریہ یا مقصدیت کی پیش کشی میں اگر فن کی سالمیت میں کمی واقع ہوتی نہیں، توقیرِ فن گھٹتی نہیں اور ادبی سچائی میں حرف آتا نہیں تو بلاشبہ وہ تخلیقی مساعی قدر و اہمیت کی حامل ہیں۔ کرشن کو الفاظ کی تزئین کا فن آتا ہے۔ ہر فکر کو واقعیت و منطقیت سے قریب کرنے کا سلیقہ بھی وہ رکھتے ہیں۔ ذہنی وابستگی کا وہ ایقان بھی

بہ خوبی رکھتے ہیں کہ جس کے باوصف علی العموم ان کا یکساں نظریہ ادبی سچائی سے ضرور ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ان کی تخلیقی کاوشیں بسیار نویسی کی وجہ سے کہیں کہیں ضرور ناقابلِ لحاظ ہوئی ہیں۔ لیکن ان کے پاس ایسا بڑا سرمایہ موجود ہے جو فنی معیار، موضوعاتی خلوص اور فکری ایقان پر دال ہے۔ ان کے تصورِ حسن اور بیان جذبہ و احساس میں کہیں کہیں بے اعتدالی بھی ملتی ہے۔ لیکن فطرت اور وابستگانِ فطرت کے لئے جو حسن نظر وہ رکھتے ہیں، جو رومانیت، والہانہ پن اور وابستگی ان کے ہاں ملتی ہے اور جو اشتراکی نقطۂ نظر کی جھلکیاں ان محرکات میں ان کے ہاں ملتی ہیں وہ فطرت و واقعیت کے مطابق ہیں۔

اس لئے اگر اردو افسانہ میں جنسی و نفسی متعلقات کو تخلیقی حرمت بخشنے میں منٹو کا جواب پیدا نہ ہو سکا تو جدلیاتی مادیت کی صحت کا اثبات کرنے ترقی پسند نقطۂ نظر کے زیرِ اثر اطراف و جوانب کا مطالعہ کرنے، منطقی جواز کے ساتھ واقعہ نگاری کرنے اور بہر صورت اثر خیزی کی اونچی منزل خلق کرنے میں اردو افسانے کوئی دوسرا کرشن چندر تا حنوز پیدا نہ کیا۔

پریم چند، منٹو اور کرشن چندر کے بعد چوتھی بڑی شخصیت فنِ افسانہ میں راجندر سنگھ بیدی کی آتی ہے۔ ان کی خلاقانہ خصوصیت تذکرہ مرتبین افسانہ نگاروں سے جداگانہ اور منفرد ہے۔ ان کے افسانوں کا ماحول پریم چند کے افسانوں کے ماحول سے متضاد ہے۔ ان کے افسانے پریم چند کے افسانوں کی طرح دیہی زندگی سے شروع ہو کر دیہی زندگی پر ختم نہیں ہو جاتے بلکہ ان کا فن غیر تغیر پذیر مضافاتی معاشرہ اس کی اوہام پسندی و سادہ لوحی کو احاطہ کرنے کے ساتھ شہری زندگی سے پیدا شدہ فکر و ریا اور یکسر متبدل اقدار و تہذیب کو بھی احاطہ کرتا ہے۔ ان کے یہاں خیر و شر کے ساتھ وہ مفاہمانہ رویہ نہیں جو پریم چند کا طرۂ امتیاز ہے۔ ان کی مفاہمت کی سمت کچھ دوسری ہے جس کا رشتہ آدم اور وحشیت کے درمیان، خواب اور متخالف تعبیر کے درمیان بے بضاعت انسان اور جبرہ دستی زمانہ کے درمیان واضح ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں خیر کی بقائیں شر کی جو غیر ارادی کارفرمائی ہوتی ہے، اس کی بھی مفاہمانہ تجزیاتی سعی ان کا مطمحِ نظر رہا ہے۔ اس طرح ان کی مفاہمت نسبتاً زیادہ ہمہ گیر اور

نفسیاتی ہے۔

اسی طرح منٹو کی دُنیا، منٹو کے تجربے سے ان کی دُنیا، ان کے تجربے علاقہ نہیں رکھتے اور نہ ہی کرشن کی طرح کسی ازم پر مشروط قدم اُٹھانا اپنا وطیرہ جانتے ہیں گویا جس طرح پریم چند، منٹو اور کرشن چندر اپنے اپنے میدان کے بلا شرکتِ غیرے منفرد فن کار ہیں اسی طرح بیدی بھی اپنے دائرۂ عمل میں منفرد و بے مثل ہیں۔

بیدی اگر کم مائیگیٔ تجربہ کا شکار ہوتے، زندگی کی کڑی آزمائشوں نے انہیں اپنا جداگانہ سطحِ نظر نہ بخشا ہوتا تو وہ یا تو منٹو کے قبیلے کے افسانہ نگار ہوتے یا کرشن کے قبیلے سے علاقہ رکھتے۔ کیوں کہ وہ ان سرچشموں سے بھی مستفیض ہوئے ہیں کہ جن سرچشموں کی بدولت منٹو، منٹو اور کرشن، کرشن ہوئے۔ علی الخصوص بیدی اشتراکی نقطۂ نگاہ سے ان ہی کی طرح متاثر ہوئے اور ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں ان کا شمار بھی عرصہ تک ان ہی کی طرح ہوتا رہا۔ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کی استحصال پسندیاں بھی ان کے زیرِ مطالعہ رہی ہیں۔ کیونکہ معاشی سطح کی کڑی جدوجہد نے اس نوع کا فطری شعور بھی انہیں بخشا تھا۔ پست و اعلیٰ کی امتیازی تفریق کا براہِ راست خود بھی شکار تھے۔ اس لئے اگر ترقی پسندی کی مشروط حد بندی اور شدت پسندی سے گریز کیا جا سکے تو بیدی اپنی تخلیق کاری کے روزِ اوّل ہی سے ترقی پسند رہے ہے لیکن ان معنوں میں نہیں کہ جن معنوں میں کسی فنکار کی اپنی فطری افتاد معدوم ہوتی ہو۔ وہ کسی منشور کے مطابق معمل ہو کر ایک وہ نظریاتی وفادار یا راسخ العقیدہ افسانہ نویس نہ ہوئے کہ جو دوسرے ترقی پسند فن کار ہوئے بلکہ اپنے ہر زمانہ میں وہ ذہنِ آزاد اور فکرِ رسا کے تخلیق کار ثابت ہوئے۔ زندگی نے کچھ اتنے تجربے بخشے تھے۔ کشمکشِ حیات کے کچھ اتنے گوناگوں مرحلے سے گزرے تھے کہ ایک مضبوط فکری انفرادیت اپنے اندر پیدا کر چکے تھے۔ چنانچہ در آمدہ فکر و نظر کے سیلِ شور انگیز میں کبھی بہہ نہ سکے۔ انہوں نے وقت کی تمام تحریکات و نظریات پر کم و بیش نظر رکھی مگر کسی پر اپنی وفاداری کی مہر ثبت نہ کی بلکہ افتادِ طبع اور مزاجِ عصر کے مطابق جہاں کہیں سے بھی گراں بہا افکار و نظریات فراہم ہوئے انہیں

اپنے اندر گھلا ملا کر اطراف و جوانب کے پس منظر میں اس طرح پیش کیا کہ فکری و نظریاتی مغائرت کا شائبہ جاتا رہا۔ در آمدہ نظریوں کو بھی اگر فوقیت دی تو مشرقی آب و رنگ اور مشرقی مزاج کا پاس و لحاظ اس طرح رکھا کہ بعد میں بھی ایک رشتۂ قرب شمولیت اختیار کرتا رہا۔ یہ ہر جہت اپنی داخلی ماہیت اور فطری خصوصیت کا لحاظ رکھنا ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ چنانچہ فن میں حقیقت کی بازآفرینی محض کسی خارجی نظریہ کی رہین منت نہ ہوئی اور نہ ہی کسی شرط ذہنی کا نتیجہ ثابت ہوئی۔ ماحول کے تناظر میں موضوع کی ماہیت کا تعین اور کردار کی اپنی افتاد کے مطابق اس کے نفسیاتی پیچ و خم کا اعادہ کرنا مقصود نظر جانا۔ اس لئے ان کے واقعات و کردار نسبتاً زیادہ متنوع ہیں۔ ان کے موضوعات کسی طے شدہ لائحہ عمل کے تابع نہیں ہوتے۔ ان کا فن موضوع کے انتخاب کا ہی نہیں بلکہ کردار کی نفسی و داخلی کارگزاری کو صورتِ فن وضع کرنے کا ہے۔ کسی سیرتِ واقعہ کا نفسیاتی مطالعہ جو رُخ اختیار کرتا ہے اسی رُخ پر بیدی فن کارانہ طریقہ کار کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ نفسِ موضوع، واقعیت اور سیرتی انفرادیت کے عین مطابق نتیجہ خیز مراجعت ان کی حقیقت پسندی کی واضح دلیل ہے۔ وہ کسی شئے یا کسی واقعے پر گہری نظر ڈالتے ہیں، اس کے ہر پہلو کا تجزیہ کرتے ہیں اور جو نتائج برآمد ہوتے ہیں انہیں جذبہ و تخیل کی آمیزش سے پیش کرنا منصب تخلیق کاری جانتے ہیں۔ پیش کش میں ان کا محتاط رویہ، اسلوب میں دھیما لب و لہجہ، جزو بینی میں معنی خیز تہداری، اشارہ میں گہری اشاریت، اشاریت میں رموز و علائم، جذباتی عمل میں دروں بینی و داخلیت پسندی وغیرہ وہ اعلیٰ اور عدیم المثال صفات فن کاری ہیں جن پیان کا جملہ سرمایۂ فن قائم ہے۔ ان کے ہاں زندگی کی خام قدریں، چھوٹے چھوٹے مسائل، عام سطح کے سانحے اور واقعے پیمانۂ فن میں ڈھل کر غیر معمولی صورتِ حال اختیار کر لیتے ہیں۔ چنانچہ بیدی کے ہاں جو تحریر سامان ملتی ہے، جو اختصار کا حسن پایا جاتا ہے، جو جامعیت، رمزیت، تہداری اور اشاریت پائی جاتی ہے وہ فن و فکر کی وہ فائق سطح وضع کرتی ہیں کہ نسلیں اپنے مرحلۂ تخلیق میں جس قدر ان سے اثر انداز ہو کر فنی توانائی حاصل کر سکیں کسی اور سے کم ہی کر سکیں۔

بیدی کی جذبات نگاری دلِ محسوس کی کیفیت کا اظہار ہے جس میں خود ترحمی کا جذبہ دو فور ہے۔ کسی ازم، کسی فردِ واحد، کسی معاشرتی قدر سے بغاوت نہیں، محض جذباتی عمل کے ساتھ دل نشیں گریز ہے۔ اس لئے عام معنوں میں وہ جذباتی و رومانی افسانہ نگار نہیں، فکر و احساس کے افسانہ نگار ہیں۔ اپنے عنفوانِ شباب میں بھی وہ جذباتیت کے شکار نہ ہوئے۔ بلکہ سنجیدگی اور خلّاقانہ وقار کو برابر برقرار رکھا۔ جنسی حقیقت نگاری اور رومانی طرزِ نگارش کے عہد میں بھی انہوں نے ایک میانہ روی کو قائم رکھا۔ نفسی دروں بینی سے کام لینا اور کاوشِ تخلیق کو ایک ذمّہ دار فعل جاننا اُردو افسانے میں قدرِ اوّل کے اوصاف ہیں۔ اُردو کہانی جو چشم دابرو سے زیادہ ہم رشتہ تھی وہ بیدی کے یہاں آکر زندگی کے واقعی رموز سے دو چار ہوئی۔ اس لئے جب تغیّرِ وقت نے جذباتی عوامل سے زیادہ تعقل کو تفوق دیا تو ہی خطاکی عوز و فکر کے جب نئے واسطے وا ہوئے، جب قدروں کی سالمیت میں شکست و ریخت شروع ہوئی تب اظہار کے فن میں لازماً نکر و نگاہ کو اہمیت حاصل ہوئی اور فکری کار فرمائی نفسیاتی دروں بینی کے زیرِ اثر بھی آئی۔ اس لئے بیدی کی زندگی آمیز فن کاری، نفسی دروں بینی، سنجیدہ اور تعقل آمیز فکر و نظر، محتاط فنّی عمل اور ملا جلا لہجہ ہم آہنگ تقاضائے عصر پر منتج ہوئے۔ ان کے بعد جو نسلیں آئیں وہ ان سے غالب اثرات قبول کر کے ہی متوازن انداز فکر اور خلّاقانہ جدّت طرازی کی حامل ہوئیں۔

"دانہ و دام" کے افسانے "گرہن"، "کوکھ جلی" اور "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے افسانے آگے چلنے والے افسانہ نگاروں کے لئے سنگِ میل ثابت ہوئے۔ لیکن ان کے مُعا بعد آنے والی وہ نسلیں جن کی عمریں شباب و ہیجان کے زیرِ اثر تھیں وہ بیشتر یا تو "بیسویں صدی" کے رومانی اور فراریت آمادہ افسانوں سے متاثر ہوئیں یا کرشن چندر کی رومانیت یا تصوّرِ حُسن سے اثر پذیر ہوئیں لیکن اس اثر پذیری میں وہ رومانی بھول بھُلیّوں سے باہر آنے کی استطاعت کھو بیٹھیں، جب کہ کرشن کے اشتراکی طرزِ فکر، ان کی عوامی بصیرت اور اس ضمن میں ان کی نکتہ رسی کم لائقِ لحاظ نہیں۔ تاہم یہ قابلِ تحقیق امر ہے کہ کرشن کی رومانیت اور الفاظ آرائی نے

نسلوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کی، ان کی اشتراکیت اور انقلابی محرکات نے نہیں۔ لیکن فن کاروں کی وہ نسلیں جو قابل لحاظ گردانی گئیں۔ وہ بیدی اور منٹو ہی کے فن پاروں کے زیر اثر منصۂ شہود پر آکر منصب اوج پر فائز ہوئیں۔ چنانچہ خلاقانہ عمل اور فن و فکر میں تنوع اور ہمہ گیری کے اعتبار سے اس قبیل کے فن کار انہیں چھوڑ کر آگے بڑھ گئے جو رومانیت اور ترقیات کے عمل کے زیر اثر منظر عام پر آئے تھے۔

موجودہ عہد ضروریات کی روز افزوں ترقی و وسعت کا عہد ہے۔ ساتھ ہی ایجادات و اختراعات کے زیر اثر تعمیر کی بہ نسبت تخریبی قوتوں کے فروغ کا عہد ہے۔ معیشت کے وسائل کی توسیع کے باوجود اقتصادی مسائل پہلے سے زیادہ ہوش رُبا صورت اختیار کر رہے ہیں۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقیات کے پس پردہ ایک نیا لمحۂ فکریہ وجود و بقا کا بھی درپیش ہوا ہے۔ ہر سُو مشین کی کارگزاریاں اور ان میں گھرے ہوئے نام نہاد انسان اشرف کی اپنی حیثیت کا استفہام، اس کی کھوتی ہوئی شناخت کی بازیافت اور اس سے بھی سوا بڑھتی ہوئی غیر یقینی صورت حال کے اندمال کا سوال وغیرہ مسائل ناقابل حل صورت اختیار کر رہے ہیں۔ اس لئے فرد، فرد، قوم قوم اور ملک ملک کے درمیان بقاء و ارتقا کے سلسلے کی رسّہ دوانیاں تمام صائب اقدار کو پس پشت کر کے شدت اختیار کر رہی ہیں۔ چنانچہ مسئلہ محض موضوع کی پیش کش کا ہی نہیں ہے، متغیر ہوتے تنفس و ذہن، مزاج وقت اور اخلاقی قدروں کی تعمیر کا بھی ہے۔ کشاکش زمانہ کے سبب جو تبدیلیاں ذوق و نظر میں رونما ہوتی ہیں ان کی بازیافت ہونی ابھی باقی ہے۔ واقعات و سانحات کی بدلی نوعیت فی الاصل بدلتے کردار اور اس کی بدلی ذہنی ماہیت کی رہین منت ہے۔ اس لئے اصل موضوع آج خود انسان ہے، اس کی شعوری و لاشعوری محرکات ہیں۔ حرکت و عمل کے اس منبع کی شناخت کا مرحلہ آج زیادہ درپیش ہے۔ عمل ارادی و غیر ارادی کے باعث کوئی حرکت یا کوئی تحریک لایعنی ہوتے ہوئے بھی لایعنی نہیں رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ فرائڈ، ہائڈگر، یاس پرس، سارترے، کامیو اور کافکا کی تحقیقاتی و تجزیاتی کاوشیں لائق اعتنا ہیں۔ ان سے عالمی ادب و فن متاثر ہوئے بغیر

رہ سکے۔ اس لئے آج جب اُردو فن و ادب سے وابستہ نسلیں ان اہلِ فکر و نظر
سے شعوری آگہی حاصل کر سکی ہیں تو لامحالہ ان کی توجہ اُردو کے ان دو جدید اہلِ فن،
راجندر سنگھ بیدی اور احمد علی کی جانب مبذول ہوئی، جن کی نگاہ عالمی تبدیلِ صورتِ
حال کو سمجھنے کی زیادہ اہل ہوئی۔

احمد علی نے شعور کی رَو کے رجحان کو پہلی بار اُردو فنِ افسانہ میں متعارف
کیا اور اپنے تمام افسانے لاشعوری محرکات کی بنیاد پر تخلیق کئے۔ اگر موضوع و فن میں
وہ کامل احتیاط پیدا کر سکتے تو یقیناً یہ رجحان ایک تحریک کی صورت اختیار کر لیتا۔
"ہماری گلی" اور "قید خانے" کے افسانوں میں جو غیر واقعاتی و غیر باجرائی تجربے
لاشعور کی رَو کی بنیاد پر کئے وہ ہرگز قابلِ درگزر نہیں ہیں۔ ان کے اثرات شعوری نہ
سہی لاشعوری طور پر ضرور رفتہ رفتہ مرتسم ہونے لگے۔ ان کے بعد فن و موضوع کی
فن کارانہ ہم آہنگی کے ساتھ شعور کی رَو کے تجربے حسنِ ابلاغ اور حسنِ خوبصورتی
سے بیدی نے کئے، اس کی مثال عرصہ تک قائم نہ ہو سکی۔ انہوں نے نسبتاً
زیادہ اس رجحان کو تقویت دی، اس کی صحت کی طرف توجہ کی اور اس کے معنوی
خلا کو پُر کر کے قابلِ لحاظ معنویت اور ابلاغ سے اسے ہم رشتہ کیا۔ نفسی (باطنی) دروں
سے لاشعور کی تہوں کو منکشف کرنے میں انہوں نے زیادہ حقیقت بیانانہ وطیرہ
اختیار کیا اور احمد علی کی نسبت فنی معیار اور جذب و کشش زیادہ برقرار رکھا۔ اس
لئے مجموعی طور پر ان کی جدّت طرازی اور حلاوتِ بیان نے نسلوں کی بیش از بیش
رہنمائی کی۔

چنانچہ وہ نسلیں جو قابلِ لحاظ حد تک نمایاں ہوئیں اور فکر و فن میں گراں قدر
تجربوں کی حامل ہوئیں وہ فی نفسہٖ دوسرے فن کاروں کی نسبت براہِ راست
بیدی سے متاثر ہوئیں اور چونکہ بیدی کا فن فکر و خرد کو مہمیز کرنے کا فن ہے اس
لئے ان نسلوں کے تجربوں کی دُنیا دوسروں کے برخلاف زیادہ وسعت اختیار کرتی
رہی۔ یعنی ان کی اثر پذیری قوتِ اختراع کی ولادت کا باعث ہوئی، تقلیدِ محض پر
دال نہ ہوئی۔ اس لئے توسیعِ فن کے اس تناظر میں ہم یہ کہنے کا جواز رکھتے ہیں کہ

بیدی سے اثر انداز ہونے والی، فن کاروں کی پیڑھی میں شعور فن، نکتہ رس نگاہ، وتمرد، قدرتِ مشاہدہ، خلاقانہ طرزِ عمل اور عصری حیثیت اتنی ارفع سطح پر ہیں کہ وہ خلا جو منٹو، بیدی اور کرشن کے بعد پیدا ہوا تھا بالآخر پُر ہوتے کو ہے۔ کم وبیش متاثر ہونے والوں کی فہرست طویل ہے۔ لیکن ذکر ان کا ازبس ضروری ہے جو رہِ فن میں اوج سے ہم کنار ہوئے اور اپنی اپنی جُداگانہ و منفرد شخصیت کی تشکیل کا باعث ہوئے۔ ایسی ناقابلِ فراموش شخصیتوں میں بلونت سنگھ، رام لعل، اقبال مجید اور غیاث احمد گدّی قابلِ ذکر ہیں اور یہ اس امر کی ضمانت ہے کہ بیدی کے توانا اثرات ان لائق لحاظ افسانہ نگاروں کی وساطت سے بہ ہر زمانہ محیط ہو کر نمایاں ہوتے رہیں گے۔

ان فن کاروں نے مزید ایک مرتبہ فن تفقہ نگاری کو جمود سے نکال کر تحرک و اجتہاد سے دوچار کیا۔ لیکن یہ امر محلّ نظر نہیں ہے کہ یہ تخلیق کار اپنے فنّی عمل میں جہاں کہیں بھی بیدی سے ایک احساسِ ذات کے ساتھ شریکِ فن ہوئے ہیں وہاں وہ نسبتاً زیادہ نمایاں ہو کر لائق اعتنا رہے ہیں۔ دل آویزی، تحیّر اور ایک دیرپا اثر مرتسم کرنے میں وہ کسی بھی بڑے فن کار سے پس پشت نہیں ہوئے۔ اس لئے ان کے وہ فن پارے جو منٹو یا اشک سے ذہنی انسلاک پر دال ہیں وہ ان کی عظمت کے ضامن نہیں بلکہ وہ ہیں جو بیدی کی فنی روایت سے قریب ہیں۔ چنانچہ ان کے وہ افسانے جو تاریخ افسانہ نگاری میں سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں اور جن کے تفوق سے سرِ مو انحراف نہیں کیا جا سکتا دراصل وہی ہیں جو جامعیت، نفاست، باریک نگہی، علامیت اور اشاریت کے رہینِ منّت ہیں۔ بلونت کی کہانی "اجنبی" رام لعل کی کہانیاں "حقہ دار" "تین بوڑھے لوگ" "دوسرا آدمی" اور "لمحوں کی دہلیز" اقبال مجید کی کہانیاں "تھکن" اور "دو بھیگے ہوئے لوگ" اور غیاث کی کہانیاں "خانے تہ خانے" "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" اور "قیدی" وغیرہ وہ کہانیاں ہیں جو ارتقائے فن میں معاون ہیں اور جن کی فنّی روایت کا سلسلہ بیدی کی قائم کردہ روایت سے جا ملتا ہے۔

لہٰذا ان کی چند کہانیوں کا موازنہ بیدی کی کچھ کہانیوں سے کیا جائے تو یہ امر واضح ہوگا کہ ان کے انداز فن اور سلیقۂ قصہ گوئی میں بعض جہت سے انہیں رفیع المرتبت ہونے میں بیدی کے فن نے کیسی مثبت معاونت کی اور جہاں کہیں وہ دوسری جانب مائل بہ اثر ہوئے کس طرح پس راہ رہ جانے کا خطرہ در پیش ہوا اور پھر انہیں سنبھالا دیتے ہیں کیسی گراں قدر راہ نوردی طرز بیدی نے کی۔

بلونت سنگھ

سنجیدہ فکر و نظر کے حامل افسانہ نگار ہیں۔ موضوعاتی صداقت اور فنی سلیقگی ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ انتخاب موضوع، بیانیہ انداز اور وسعت مطالعہ میں وہ اوپندر ناتھ اشک سے قریب ہیں۔ سادگی، صفائی، توسیع و تزئین میں بھی وہ اشک کے احاطۂ اثر میں ہیں۔ لیکن ان کے یہاں بسا اوقات جو واقعاتی تہداری ملتی ہے۔ جو منطقی استدلال ہے اور جو جزرسی ہے وہ بیدی سے وسیع الذہنی کے ساتھ اچھے اثرات قبول کرنے کا نتیجہ ہیں۔ ان کی ایک کہانی "اجنبی" اور بیدی کی ایک کہانی "غلامی" کو پیش نظر رکھنے سے فنی اپروچ اور واقعاتی ٹریٹمنٹ کی یکسانیت کا احساس بہ خوبی ہوتا ہے۔ اس سے یہ امر ثابت کرنا مقصود نہیں کہ بلونت کی فن کاری محض مانگے کے اُجالوں کی رہین منت ہے بلکہ ان کے پاس اپنی جولان گاہِ عمل ہے۔ اپنا انداز نظر ہے۔ لیکن سلیقۂ پیش کش طرز استدلال اور حصول نتائج میں وہ بیدی سے بہت قریب ہیں۔ بیدی کی طرح بلونت سنگھ کے یہاں بھی ایک عالمانہ سنجیدگی اور فن کارانہ حلاوت ملتی ہے۔ ایک جذباتی کیفیت، ایک منطق آفریں واقعیت، ایک محتاط رویہ، ایک جدت آمیز رنگین اور اظہار کی نفاست ملتی ہے۔ وہ بھی بیدی کی طرح حسن و رومانیت کے بجائے ستم کشتہ حقائق کے افسانہ نگار ہیں۔ اس اعتبار سے ان کے شعور نظر بھی ایک زمانہ آگاہ پختہ کار فن کار کے شاہد ہیں۔ ان کے موضوعات علی العموم نفسی محرکات اور معاشرتی نکات پر مبنی اس طرح ہوتے ہیں کہ حیات کا کوئی نہ کوئی رمزیہ انداز تو ضرور سامنے

آتا ہے۔

"اجنبی" کا مرکزی کردار بھی "غلامی" کے مرکزی کردار کی طرح ایک عمر رسیدہ شخص ہے۔ وضع داری کی پابندی، ایک سطح پر عمل پیرا رہنے کی خو کا تسلسل جب ٹوٹتا ہے۔ جب ضعیف العمری اور بک دوشی ملازمت کے زیر اثر نئے حالات پیدا ہوتے ہیں تو اشخاص متعلقہ کے سامنے جو تجدید رہائش کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے وہ تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ دونوں افسانوں کے محوری کرداروں کے یہاں یکساں ہے۔ باوجود اس کے دونوں اپنے پس منظر اور حاصل عمل میں جداگانہ و منفرد ہیں۔ "غلامی" کا پوسٹ ماسٹر عرصہ تک ایک ہی طرح کی خدمت گزاری کے سبب ایک ایسی غلامانہ ذہنیت کا خوگر ہو جاتا ہے کہ ریٹائرڈ ہو جانے کے بعد بھی باوجود خرابی صحت کے اسی نوع کی غلامی کا طلب گار رہتا ہے۔ اعصاب جواب دینے لگتے ہیں تو بھی وہ دامن غلامی چھوڑنے کو تیار نہیں ہوتا۔ اقارب و احباب کے درمیان رہ کر بھی اپنی برسوں کی علاحدگی پسندی اور ارادی انا کے نتیجے میں وہ ایک طویل المیعاد سزا یافتہ فرد کی طرح زندگی گزار دیتا ہے یقینی و ذہنی اعتبار سے کچھ یہی حال "اجنبی" کے کردار کا بھی ہے۔ بے جا طرز داری، رکھ رکھاؤ، رعب داب، ایک مخصوص قدر ناصل کو ہمیشہ برقرار رکھنے کی سعی اسے ہم جنس نفوس سے دور، بیوی بچوں سے لاتعلق، ایک ہستی ناقابل التفات بنا کر رکھ دیتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے ہی وابستگان کے درمیان اپنی ذات کی شناخت کھو دیتا ہے۔ ریٹائرڈ ہونے کے بعد اسے فاصلے کی اذیت برداشت کرنا پڑتی ہے۔ وہ بچوں کی خوشیوں اور تفریحی مشغلوں میں اپنی بیوی کی طرح شامل ہونا نہیں تو کم از کم شریک تماشا ہونا چاہتا ہے۔ مگر اس کی شخصیت کا دبدبہ بچوں سے ان کی بے ساختگی چھین لیتا ہے اور وہ اِدھر اُدھر ہو جاتے ہیں / اب یہی وہ نہیں چاہتا۔ یہی نقصان اس کا کرب ہے، جس کے تدارک کی کوئی صورت نہیں۔ ادب ولحاظ کی فصیل اس کے اور اس کے بچوں کے درمیان جو قائم ہو چکی ہوتی ہے وہ آہنی مضبوط ہے کہ جس کا ڈھ جانا کسی طور ممکن نہیں۔ جبلتوں کے دباؤ کے عمل پر انحصار

ظاہری اور غیر فطری زندگی اس کے اندر ناقابلِ عبور خلار پیدا کر دیتی ہے۔

محولۂ بالا افسانہ کے متعلقہ کرداروں کے مسائل غیر جمہوری طرزِ زندگی کا پیدا کردہ ہیں۔ اس لئے ان کے مسائل محض ان ہی کے نہیں رہ جاتے بلکہ جاگیردارانہ نظام اور آمریت پسندانہ طرزِ عمل کا اشاریہ بن جاتے ہیں۔ اپنے اندازِ نظر اور طرزِ مطالعہ و طریقۂ تجزیہ میں بلونت سنگھ بلاشبہ بیدی سے اثر پذیر ہیں۔ ان کے ہاں نتیجۂ عمل اور سطحِ نظر میں جو خیال انگیزی اور فکری بصیرت ملتی ہے وہ انہیں ایک معیار بخشتے ہوئے بیدی سے قریب کرتی ہے۔

رام لعل

سادگی و سلاست اور تعمیت پسندی اور پیار کی صداقت اور ایک صحت مند نقطہ نظر ان کی امتیازی خصوصیت ہے، اور اپنی اس امتیازی خصوصیت میں وہ بیدی کے دائرۂ اثر سے توانائی حاصل کرنے میں یدِ طولیٰ رکھتے ہیں۔ ایک وقار آمیز سنجیدگی، ہمہ گیر دردمندی، توازن اور میانہ روی ان کی فن کاری کی بنیادیں ہیں۔ اپنی اس تسلیم شدہ انفرادیت کے باعث اردو افسانہ نگاری کے تیسرے دور کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں نمایاں ہیں۔ ان میں اور بیدی میں فنی عمل کی بہتری قدریں مشترک ہیں اور یہی وجہ ہے کہ بیدی کی سلیقگی، احتیاط کی نفاست، داخلی سچائی اور چابک دستی کے صالح اثرات نے انہیں لاتوں اعتبار حد تک ان صفاتِ فن سے مرصع کیا۔

ان کے ہاں بھی چھوٹے چھوٹے واقعات و سانحات میں غیر معمولی رموز پنہاں ہوتے ہیں۔ وہ بھی بیدی ہی کی طرح عمل سے زیادہ حاصلِ عمل پر توجہ مرتکز کرنا اپنا فنی وطیرہ جانتے ہیں۔ ان کے ہاں بہتری ایسی اعلیٰ درجہ کی کہانیاں ہیں جن پر بیدی کے اندازِ فن کا غالب اثر ہے۔ یہ اثر تقلیدِ محض کا نتیجہ نہیں، اعلیٰ سوجھ بوجھ اور دقتِ نظری کا نتیجہ ہے۔ وہ فن میں ایک ادائے خاص اور اپنی شخصیت کے تناظر میں ایک منفرد اندازِ نظر کے حامل ہیں۔ فنی روایت سے صالح و مثبت اثر قبول کر کے ایک وضعِ نو کی تشکیل بھی ایک خلاقانہ سعی ہے۔ چنانچہ طرز سے ایک نیا طرز، لَو سے

ایک نئی راہ وضع کرنی بذاتہ ایک فن کار کا عمل ہے، رام لعل ایسی صفت سے بہرہ مند ہیں۔

انہوں نے فن بیدی سے نہ صرف مجموعی اثر قبول کیا بلکہ ان کی بعض کہانیوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے کچھ کہانیوں سے براہِ راست اثرات قبول کئے۔ چنانچہ "لمحوں کی دہلیز" ___ "گرم کوٹ سے" "تو مر کیوں نہیں جاتی" "چھوکری کی لوٹ سے"، "تین بوڑھے لوگ" ___ "رحمان کے جوتے سے" اور "دوسرا آدمی" بیدی کی دو کہانیوں "گھر میں بازار میں" اور "غلامی" سے فنی و موضوعاتی اعتبار سے اور ادائیگی بیان کے لحاظ سے علاقہ رکھتی ہیں اور اپنے امتیازی پس منظر، یکسانی فکر اور طریق استدلال کی بھی ضامن ہیں۔

"لمحوں کی دہلیز" کی افسانوی ساخت اور فنی TREATMENT ___ اسی نوع کی ہے کہ جس نوع کی "گرم کوٹ" میں ہے۔ اس میں بھی گرم کوٹ کی طرح دو نقاط عروج ہیں اور جس طرح "گرم کوٹ" کو باوجود اوج کی دوئی کے اعلیٰ پایہ کی کہانیوں پر تفوق حاصل رہا ہے، "لمحوں کی دہلیز" کو بھی حاصل ہے۔ یہاں بھی عمل سے زیادہ حاصلِ عمل کی جانب فن کار کی توجہ ہے۔ اس لئے مجموعی تاثر کی یافت میں دو نقاطِ عروج ناگزیر ہوتے ہے۔

"لمحوں کی دہلیز" کا چمن جب سمترا کی بڑھتی ہوئی بد مزاجی، عدم اشتراک اور ناروا سلوک سے عاجز آ کر اور معاملہ دل سے مجبور ہو کر دوسری شادی کر لیتا ہے تو کبھی عبور نہ ہونے والی خلیج ان کے درمیان پیدا ہو جاتی ہے لیکن چمن فرض اور ذمہ داری سے حتی المقدور انحراف نہیں کرتا۔ چنانچہ وہ بھی اخراجات کی کفالت اور اپنی بیٹی لوجی سے ملنے کی خاطر ہر ماہ کی ابتدا میں ضرور جاتا ہے۔ ایک دن اسے خیال آیا کہ لوجی سن بلوغ کو پہنچ رہی ہے۔ سمترا سے اس کی شادی کی بابت گفتگو کرنی چاہیئے۔ اس ارادے کے ساتھ جب وہ روپے دینے کے بہانے مکان کی دہلیز پر پہنچتا ہے تو لوجی کالج جانے کو تیار ملتی ہے۔ اس کے جانے کے بعد جب وہ بیوی سے ملنے آگے بڑھتا ہے تو حسب معمول آہٹ پا کر سمترا اسکے چیخنے چلانے

کی آوازیں آنے لگتی ہیں۔ وہ روپے جو اس نے لوجی کی معرفت باورچی خانے میں بیٹھی ممتا کو بھجوائے تھے، برآمدے اور سیڑھیوں پر بکھر جاتے ہیں اور ان کے بکھرنے سے زیادہ بے شمار محبت تضحیک آمیز نظریں اس کی نیک نیتی اور ایک نو مولود آرزو کو بھی بکھر کر رکھ دیتی ہے۔ چنانچہ مصالحت کی مزید کوشش، ارادہ نیک کی مزید شکست و ریخت اس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیتی ہے۔ پڑوسیوں کی بھیڑ سے نظریں بچاتے وہ روپے سمیٹ کر بوجھل قدم اٹھاتا واپس لوٹ جاتا ہے۔ تعلقات کا یہ ترنم / اہانت آمیز رویوں کی یہ انتہا دراصل کہانی کی پوری صورتِ حال کا منتہائے عروج ہے۔

لیکن چونکہ بیدی کی طرح وہ بھی حاصلِ عمل کی طرف اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور اپنے اس نقطۂ نظر کو پیش کرنا مقصود جانتے ہیں کہ جو تحریک کا باعث ہوتا ہے اس لئے وہ پیش آمدہ متاثر کن موڑ کو بھی عبور کرتے ہیں۔ لیکن ایسا کرتے وقت بیدی کی طرح ان کے ہاں بھی کہانی کی پہلی صورتِ حال بہت حد تک بدل جاتی ہے۔ چنانچہ کہانی میں ایک اور سمت سامنے آتی ہے۔ جین مجبور اداس واپس ہو رہا ہوتا ہے کہ سرِ راہ ایک آشنا نوجوان مل جاتا ہے۔ غم غلط کرنے کو اس سے باتیں کرنے لگتا ہے اس کی باتیں اُسے متاثر کرتی ہیں۔ اس کی وجاہت، اس کے بھولپن کو دیکھ کر وہ سوچتا ہے کہ لوجی کو اس سے منسوب کیا جاتا، نامناسب نہیں۔ دونوں چلتے چلتے ایک رستوران میں آ جاتے ہیں۔ اپنے تصور میں خود سے وابستہ کر کے وہ اس کے مستقبل کے لئے فکر مند ہوتا ہے۔ اچھی ملازمت کامیاب انٹرویو پر انحصار کرتی ہے۔ اس موضوع پر وہ اسے ایک مختصر لیکچر دیتا ہے کہ کس طرح پُراعتماد انداز سے قدم اٹھا کر کسی انٹرویو بورڈ کے سامنے جانا چاہیئے۔ خود وہیں چار قدم چل کر دکھاتا ہے اور اُسے بھی اُسی ساعت ایسا کر دکھانے کو بضد ہوتا ہے۔ لڑکا جھجکتا ہے۔ پھر وہ چلتا ہوا سیدھے رستوران سے باہر نکل جاتا ہے۔ یکایک کی لڑکے کی یہ حرکت اسے پھر ایک دفعہ بے وقعت بنا دیتی ہے۔ چوٹ پہنچتی ہے۔ بے وجودی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ نصف گھنٹے کے اندر یہ دوسری چوٹ تھی جو اسے پہنچی تھی۔ احساسِ کلفت وجود پر محیط ہونے کو ہوتا ہے،

کہ وہی لڑکا دفعتاً آتا دکھائی دیتا ہے۔ شاداں اور تبسّم۔ تنہا نہیں لوجی بھی اس کے ساتھ ہے۔ بات یہ ہوتی کہ لڑکے سے کوئی بغاوت نہ کی تھی۔ چلتے چلتے جب اسے لوجی اسی رُخ پر آتی نظر آئی تو وہ اسے لے آنے بڑھ گیا تھا۔ "تو گویا" جین نے سوچا دونوں کی پسند وہی ہے جو اس کی ہے۔ ڈوبتے دل کو کنارا ملا۔ بوجھل وجود کو قرار نصیب ہوا۔ یہی مکمل قرار اور وحدت کی بازیافت افسانے کا نقطۂ اوج ہے۔ تاہم اس بھرپور تاثر کے بعد بھی پہلا نقطۂ عروج کلیتہً ذہن سے اوجھل نہیں ہوتا۔ لیکن بیدی کی طرح ان کے ہاں بھی یہ فنی "خامی کسی فنی" خوبی سے کم فائق نہیں کہ چابک دستی سے مجموعی تاثر کو زائل ہونے سے بچانے میں بہر صورت وہ بھی کامیاب ہوئے۔

رام لعل کی وہ کہانیاں جو قابلِ لحاظ متصور کی جاتی ہیں، ان پر بیدی کے فنی ادیبہ کا گہرا اثر ہے۔ نرمی گداختگی، حلاوتِ بیان ان کے ہاں اسی انداز کی ملتی ہے جو بیدی کا بنیادی وصف ہے۔ چنانچہ "حقہ دار" "تین بوڑھے لوگ" "دوسرا آدمی" "تنہا خدا" اور "ایک شہری پاکستان کا" وغیرہ جیسی اعلیٰ درجہ کی تخلیقی کاوشیں بیدی کی فنی توسیع کی مثالیں ہیں۔ کیوں کہ ان میں فن کار کی اپنی شخصیت کی آنچ، زاویۂ نظر کی انفرادیت اور طرزِ مطالعہ کی نوعیت کچھ اس درجہ جاذبِ نظر ہیں کہ انہیں بیدی کے فنی "عمل سے کم رتبہ نہیں گردانا جاسکتا۔ رام لعل کا محتاط ادبیہ، سوچ سوچ کر بڑھنا، سنبھل سنبھل کر راہِ فن پر قدم رکھنا، جذبات پر قابو پانا، منطق و استدلال کو ملحوظ رکھنا، سیرتوں کے داخل میں اترنا، معاشرتی قدروں کو پیشِ نظر رکھنا، ادنیٰ کو اعلیٰ بنا کر پیش کرنا اور عمل سے زیادہ نتیجۂ عمل کی جانب متوجہ ہونا وغیرہ وہ اوصاف ہیں جو انہیں بیدی سے قریب کرتے ہیں۔

اقبال مجید، غیاث احمد گدّی

اقبال مجید اور غیاث احمد گدّی کے فن پر اُردو کے دو نامور فن کاروں کے اثرات ہیں۔ ان کا وہ عمل جو جبلّی حقیقت نگاری اور تحلیلِ نفسی پر مبنی ہے، وہ منٹو سے ذہنی قربت پر دال ہے اور وہ پہلو جو تہذیبی، اقتصادی اور معاشرتی ہے اور جو

دو دوں بینی اور عملِ تہداری سے قریب ہے، وہ بیدی سے ذہنی انسلاک کی دلیل ہے۔ اقبال مجید کی دو معروف کہانیاں "تھکن" اور "دو بھیگے ہوئے لوگ" اور غیاث احمد گدی کی دو کہانیاں "خانے تہہ خانے" اور "قیدی" علی الترتیب منٹو اور بیدی کے ذہنی رویّہ کی یاد تازہ کرتی ہیں۔ اقبال کی "تھکن" اور غیاث کی "خانے تہہ خانے" پر منٹو کے اندازِ نظر کے اثرات واضح ہیں اور "دو بھیگے ہوئے لوگ" اور "قیدی" میں جو حسن اختصار اور فنی نفاست ہے، جو جذباتی کیفیت، احساسِ شرید اور دو دوں بینی ہے وہ بیدی کے طرزِ فکر اور سلیقۂ فن کا مظہر ہیں۔

اقبال مجید کی کہانی "تھکن" اگرچہ منٹو سے براہ راست اثر کا نتیجہ ہے لیکن اس کی فکری ہنج کا سراغ بیدی کی "لاجونتی" "قبحی" اور "ہڈیاں اور پھول" میں بھی کہیں کہیں ملتا ہے۔ تاہم اس میں جو جنسی محرکات ہیں، جو دوا شگاف بے باکی ہے وہ منٹو کی "کالی شلوار" اور "ہتک" کی یاد دلاتی ہے۔ اسی طرح اس میں مشاہدے کا اعتدال، عمل کی نتیجہ خیزی، بیان کی منطقیت اور اسلوب کی نرم روی، بیدی سے قربت کی نشان دہی کرتی ہے۔ چنانچہ اقبال مجید اپنی اس کہانی میں شعوری و لاشعوری طور پر ہر دو افسانہ نگار منٹو اور بیدی سے اثر پذیر ہیں۔ لیکن "دو بھیگے ہوئے لوگ" میں ان کا رویّہ خالصتاً بیدی کا سا ہے۔ وہی معاملہ فہمی، وہی حقائق کو جذباتیت سے تمیز کرنے کی سعی اور ہمدردانہ طرزِ ادا جو بیدی کا طرۂ امتیاز ہیں، اس افسانہ کے اوصاف اولیٰ ہیں۔ منطقی اپروچ اور اندازِ پیش کش کے لحاظ سے اس کا علاقہ بیدی کے دو افسانے "ہمدوش" اور "دس منٹ بارش میں" سے ہے اور نقطۂ نظر کی سالمیت اور غیر متوقع نتیجہ خیزی کے اعتبار سے زیرِ مطالعہ افسانہ بیدی کی تاریخی اہمیت کی حامل ایک کہانی "آلو" سے ہم رشتہ ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ بیدی نے جزئیات نگاری، رمزیہ اندازِ بیان اور اشاراتی محرکات سے موضوع کو تنوع کے ساتھ پیش کرنے کی سعی زیادہ کی ہے۔ جب کہ اقبال مجید نے پلاٹ کی بنیاد ایک سیدھ میں رکھی ہے اور موضوع سے سرِ مو انحراف کئے بغیر محض معمولی اور غیر اہم بات میں محشر سامانی پیدا کر دی ہے۔ اس لئے "دو بھیگے ہوئے لوگ" نظریاتی تصادم کے اس عہد میں

اُردو کی چند اعلیٰ درجہ کی کہانیوں میں سے ایک ہے۔ اس کے دونوں کردار ہمیشہ یاد
رکھے جائیں گے۔ ایک وہ جو ایک متوازن نقطۂ نگاہ کا حامل ہے اور دوسرا وہ جو
انقلابی زاویۂ نظر کو تبدیلیٔ حالات کے لئے لازم امر جانتا ہے اور پھر وہ غیر متوقع
نتیجہ ناقابلِ فراموش بن جاتا ہے جو انقلابی کے حق میں نہیں، متوازن نقطۂ نظر رکھنے
والے کردار کے حق میں رُونما ہوتا ہے۔

اقبال مجید میں افسانہ گوئی کی پُوری قدرت اور فکر انگیزی کی پوری صلاحیت
موجود ہے۔ وہ واقعاتی متعلقات کی جستجو میں دقّتِ نظر سے کام لیتے ہیں۔ سادگی
اور سادہ بیانی ان کے مزاج کا قاعدہ ہے۔ سادگی، سادہ کاری اور سہل الفہم طرزِ فکر
میں معنویت کی تہہ داری وہ بیدی ہی کی طرح پیدا کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں۔ فن
میں فکری نہج کو برقرار رکھنا، تجزیہ نگاری سے کام لینا، عالمانہ طمانیت اور جذباتی اعتدال
سے باوصف مسئلہ حل طلب کی روح میں اُترنا اور سامانِ بصیرت فراہم کر لینا
بیدی سے ذہنی مماثلت اور فنی رویّے سے شعوری مطابقت کی واضح دلیل ہے
اگر وہ بیدی کی سی احتیاط، فن کارانہ طمانیت، فکر کی نُدرت اور سلیقۂ اظہار و
ابلاغ کی جانب اپنی انفرادیت کے اثبات کے ساتھ ہمہ وجود مائل بہ فن رہے تو
ان سے چند لافانی تخلیقات کی اُمیّد کی جا سکتی ہے۔

اسی طرح غیاث احمد گدّی بھی بطورِ خاص دو افسانہ نگار، منٹو اور بیدی سے
متاثر ہیں۔ ان کے مزاج کی بنیادی ساخت بیدی کی طبعی خصوصیت اور ان کی اساسی
فطرت سے مماثل ہے۔ چنانچہ جہاں وہ اپنی بنائے فطرت کے برخلاف منٹو سے
وابستگی کا زیادہ مظاہرہ کرتے ہیں وہاں وہ اپنا بنیادی فن کارانہ وقار اور اپنی
شخصیت کے تطابق کا فنی معیار برقرار نہیں رکھ پاتے۔ شاید ان کے اندر کا شریف
آدمی معینہ تہذیبی اقدار سے کلیتًہ انحراف کا متحمل نہیں اور نہ ہی جنس کے تعلق کے
ہیجانی دشوار یدہ جذباتی عمل کا جرأتِ شاہدہ رکھتا ہے کہ تلذذِ جنسی کی بھُول بھلیوں
سے نکل کر اس امر میں کسی اہم بصیرت وآگہی کے تفحص کا باعث بن سکے کیوں کہ
اس نوع کے مطالعہ کے لئے ایک ذہن کنہ آشنا کی ضرورت ہوتی ہے۔ بصورتِ دیگر

یقیناً آفرینی جاتی رہے گی اور معلوم ہوگا کہ وقائع نگار جھوٹ بول رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غیاث کی کہانیاں جو خالص جنسی موضوعات پر مبنی ہیں، ان میں صداقت بیان کا فقدان ہے۔ اس لئے "بابے" اور "افیمی" نام کی کہانیاں محض تقلیدی ہیں، ان کے اعلیٰ معیار کا مظہر نہیں۔ برخلاف اس ضمن کے جب وہ منٹو سے موضوعاتی طور پر گریز کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں اور بیدی سے اپنے طبعی ذوق کی حد تک منسلک رہتے ہیں تو ان کی خلاق دل آویزی کی اس منزل پر آجاتی ہے جہاں فن اور فن کار کوشش کے بعد بھی فراموش نہیں ہوتے۔

"پرندہ پکڑنے والی گاڑی" "خانے تہہ خانے" اور "قیدی" ان کی وہ کہانیاں جو اعلیٰ درجہ کی کہانیوں کے ہم پلّہ قرار دی جاسکتی ہیں۔ ان کہانیوں کے موضوعات میں فن کار کا خلوص، بیان کی صداقت، اظہار کی منطقیت ہر جگہ نمایاں ہے۔ ہمہ گیر دردمندی کی تہہ نشیں موجیں دل قاری کو بھی مضطرب کئے بغیر نہیں رہتیں۔

جمعیتِ انسانی جبلّی طور پر جمود و بے حسی کا شکار ہوتی ہے۔ اس دُنیائے رست خیز میں ہر فرد کا درد اپنا ہے۔ محرومیاں، تنہائیاں سب کی اپنی اپنی ہیں۔ کسی کو کسی کی جانب توجہ کی مُہلت کہاں۔ ہر شخص یکہ و تنہا اپنی اپنی صلیب دوشِ خود پر اُٹھائے یک منزلِ نامعلوم کی طرف بڑھ رہا ہے۔ چنانچہ عام حالتوں میں علی العموم جمعیتِ انسانی بے تعلق ہی رہنا اپنا شعار جانتی ہے۔ یہی وہ موضوع ہے جو "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" میں جذب و اثر کے ساتھ فنی صُورت اختیار کرلیتا ہے۔ چوں کہ ہر سوچ، ہر مشاہدہ کے پس پردہ فن کار کا سُلگتا ہوا وجود اور حساس طبیعت بھی نہاں ہے۔ اس لئے صداقتِ جذبہ پر مبنی اثر انگیزی ناقابلِ فراموش ہے۔ فن سے فن کار کی جذباتی وابستگی، رویئے میں درد انگیزی اور ترحم پسندی فی نفسہٖ بیدی کی فن کارانہ روایت کی تجدید کی سعی کامیاب ہے۔

"خانے تہہ خانے" کا موضوعاتی و فنی رشتہ بیدی کی ایک کہانی "گھر میں بازار میں" سے گہرا ہے۔ دونوں تخلیقات اپنے فنی رویئے، طرزِ تحلیل اور حاصلِ عمل میں ہم آہنگ و ہم رشتہ ہیں۔ دونوں میں دو بیاہتا لڑکیاں اپنے اپنے

خاوند کے لئے کسی ناقابلِ حل معمّہ کی مانند ہیں۔ دونوں کہانیوں کا منظر اگرچہ مختلف ہے لیکن اپنے منصب اور ماحصل میں دونوں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ بیدی کہانی اپنے موضوع کا رشتہ خانگی امور اور قریب کے حقائق سے زیادہ جوڑتے ہیں۔ جب کہ غیاث کا موضوع، رشتہ کی وہ کج روی ہے جس کی جڑیں ماضی قریب میں پیوستہ ہیں۔ یہاں اشاراتی محرکات اور رموزِ بیان میں وہ بیدی سے پیچھے نہیں ہیں۔ بیتے ہوئے لذت آفریں لمحوں کی جستجو، کہانی کا موضوعی دھارا ہے۔ مگر نتیجہ ایک کبھی نہ ختم ہونے والی تشنگی کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ کیوں کہ بیتے لمحوں کی بازیافت غیر ممکن ہے اور سماج کے عائد کردہ قانون کی خلاف ورزی ناممکن الامر ہے۔ اس لئے اشاریت یوں معرضِ وجود میں آتی ہے کہ پوری صورتِ حال واضح ہو جاتی ہے۔ سامنے ایک حادثہ رونما ہوا ہے اور ———

"وکٹوریہ میں جتی ہوئی گھوڑی منھ کے بل زمین پر پڑی ہوئی ہے اور چمڑوں کی پیٹیوں کی قید سے چھوٹنے کے لئے زور لگا رہی ہے۔ مگر چمڑے کے بلٹ بہت مضبوط ہیں۔......"

چمڑے کی پیٹیوں کی قید سے چھوٹنے کی خواہش اس نوبیاہتا لڑکی کی ایک آرزوئے موہوم ہے۔ لیکن چمڑے کے بلٹ بہت مضبوط ہیں اس لئے سماج کے قانون میں محصور وہ لڑکی بے بس ہے۔ چنانچہ جو اشاریت ہے وہی فی الاصل حاصل اور انجامِ افسانہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کا خاوند اس کے کرب کا موجب کیوں ہے۔ جب اس کی وفاداری مشکوک نہیں تو اس کا ظرف بیدار کیوں نہیں ہوتا۔ یہ احساسِ قید کیوں ہے احساسِ پشیمانی کیوں نہیں ہے۔ چنانچہ سیرت نگاری کمزور ہے کہ منطقی جواز کو کچھ پسِ پشت ہونا پڑا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ منطقی استدلال کے ضمن کی کمزوری محتاط فنکارانہ عمل کے باعث کم قابلِ توجہ معلوم ہوتی ہے۔ اس لئے کشش و تاثر انگیزی کو بظاہر زیاں نہیں پہنچا۔ یہاں جنسی رویّہ کی ترجمانی میں غیاث منٹو سے قریب ہیں اور بیان کے توازن اور ہمدردانہ رویّہ میں بیدی سے ہم رشتہ ہیں۔ خوبی بیدی سے قربت کی ضامن ہے اور جنسی تحلیل میں جو

منطق و صداقت کی کرنی چھوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور جس کے باعث جو خامی پیدا ہوئی ہے وہ منٹو کے نام معنون ہے کہ ان کی جانب سے روایت کچھ اسی نوع کی ملی ہے۔

ان کی کہانی "قیدی" میں جو نفسی دروں بینی ہے۔ حقیقت اصل تک پہنچنے کی جو چابکدستی ہے وہ بیدی سے اچھے اثرات قبول کرنے کی واضح دلیل ہے۔ لیکن جو قدریں بیدی کے مابعد پیدا ہوئی ہیں اور عصر مادہ پرستی میں جو بے رحمانہ رویہ آیا ہے اور جس طور انداز نظر بدلے ہیں، ان کی عکاسی غیاث نے اپنے گرد و پیش کے حقائق اور رائج الوقت طریق فکر کے تناظر میں بہ خوبی کی ہے۔ اسی لئے وہ یہاں حاصل مطالعہ اور ایک نقطہ نظر کی تشکیل میں کسی بھی بڑے تخلیق کار کے ہم قبیل قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ ان کی اس عصری وابستگی اور نکتہ رسی میں بیدی کے انداز نظر اور اظہار کی قطعیت کے وصف کا نمایاں عکس ہے۔ چنانچہ دردمندی میں، ستم کشیٔ حالات کو ہمدردانہ رویئے سے سمجھنے کی سعی میں وہ نمایاں طور پر بیدی کے متوازن اور ترحم انگیز رویہ کے قریب ہیں۔

قیدی کی عارفہ اسی طرح ایک مرد مادہ پرست کے آگے معذور محض ہے جس طرح "ببل" کی سیتا۔ لیکن جس طرح ایک طفل معصوم کی اشاریت میں ایک قوت مدافعت از خود پیدا ہو جاتی ہے اور حدِ اخلاق متعینہ شکستہ ہونے سے رہ جاتی ہے اس طرح قیدی میں کوئی خارجی محرک سامنے نہیں آتا کہ زائیدہ 'تہذیب' زندگی اپنی اصل کی پہچان کر لے۔ یہاں کردار کو خود ہی فعال ہونا ہے کہ حالات کی ناسازگاری بدل سکے۔ تاہم جس طرح ظلمت میں "ببل" روشنی کی ایک لکیر بن جاتا ہے اسی طرح رہ نوردی کے لئے عارفہ کو ایک ذیلی کردار کہ جو خود افسانہ نگار کا ہے' کی معصوم و عارفانہ نظریں مانند مشعل راہ نما ہو جاتی ہیں اور تغیر حالات کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ دیکھئے نفس و ذہن کے تصادم اور کشمکش حالات کے زیر اثر ایک وجود بے بس کو۔

"میں کیا کروں میں تو قیدی ہوں، لاکھ دروازہ پیٹتی ہوں"

کوئی کھولے تب نا۔"

"پگلی!" دروازہ کھولے گا کون! کھولنا تو تم ہی کو پڑے گا۔ کیونکہ دروازہ باہر سے تھوڑا ہی بند ہے۔" (قیدی)

ان سطور میں جو معنوی گہرائی ہے، جو فن کارانہ سوجھ بوجھ ہے، جو رمزیت اور بصیرت افروزی ہے وہ بیدی کے متحمل اندازِ نظر اور سلیقہ پیش کش سے انسلاک کا اعلان کرتی ہے۔

بلونت سنگھ، رام لعل، اقبال مجید اور غیاث احمد گدی کی فنکارانہ رفعت رہینِ منت ہے بیدی کی فن کارانہ روش و اندازِ نظر کی۔ بیدی کے توسط سے وہ آبیاری ہوتی ہے فن میں کہ فنِ افسانہ زندگی کا رمز شناس بن کر اقدارِ حیات کو دو چند کرتا آگے اور آگے بڑھتا رہے گا۔ کیوں کہ بیدی کے زیرِ اثر آنے والے طبعاً بالغ نظر بھی ہیں۔ فن میں بارِ امانت اور بارِ ذمہ داری کو اٹھا کے چلنے کی کماحقہٗ استطاعت بھی رکھتے ہیں۔

بیدی سے چیدہ چیدہ متاثر ہونے والوں کی فہرست لمبی ہے۔ اس فہرست میں دیوندر اسر، جوگندر پال، اقبال متین، الیاس احمد گدی، بلراج مین را، سریندر پرکاش ظفر ادگانوی، احمد یوسف اور غلام الثقلین کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے ہاں جو حسنِ اختصار ہے، فنی تہداری ہے، رموز و علائم ہیں وہ شعوری و لاشعوری طور پر بیدی کے اندازِ فن کے اثرات کے مظہر ہیں۔ ساتھ ہی شعور کی رو اور تجریدیت کے ضمن میں اُردو افسانہ میں نہ صرف احمد علی نے رہ نوردی کی بلکہ بیدی نے بھی کی اور نسبتاً زیادہ ابلاغ کو ملحوظ رکھ کر۔

جزرسی، تہداری، رمزیت و اشاریت کو فنِ افسانہ میں رتبہ بخشنے کو بیدی کی کاوشیں قابلِ قدر ہیں۔ حقائق کے سلسلے میں ایک شاکرد شکیب کا ادیبہ، تفکر انگیز سنجیدہ روی، نرمی و گداختگی اور موجِ غم کی تہہ نشیں لہریں اتنی کیف انگیز اور جاذبِ نظر ہیں کہ رہروانِ فن کے لئے انہیں نگہ انداز کر کے گزر جانا کچھ آسان امر نہیں۔ اس لئے صحت مند اور توانا اثرات مرتسم کرنے میں اُردو فنِ افسانہ کی تاریخ کے تناظر میں ان کا رتبہ ارفع اور لائقِ اعتنا ہے۔

اُردو افسانے میں بیدی کا مقام

تہذیب و روایت، رسوم و رواج، کہاوتوں اور سماجی معمولات کے تناظر میں زندگی کی عام قدریں، چھوٹی چھوٹی باتیں اور احساس دردمندی و دل پذیری بیدی کے یہاں تخلیقی محرکات کا باعث ہیں۔ زندگی اپنے پس منظر میں جیسی اور جس طرح کی ہے، بیدی کا فن اس کے مطابق نہ بیش و کم ویسا ہی اور اسی طرح کا ہے۔ ہنگامی موضوعات کا زور ہو یا کسی تحریک کے سبب کسی خاص اندازِ نظر کا سیلِ رواں ہو، وہ عام اقدارِ حیات سے سرِ مو انحراف نہیں کرتے۔ بدلتے نظریئے اور نئے زاویہ ہائے نظر بہ خامہ فرسائی کے وقت بھی وہ اپنی چال کی امتیازی رفتار کو نہیں بھولتے۔ اپنی متوازن رفتار و گفتار کے باعث خصائص کو زائل نہیں ہونے دیتے۔ جیسی بھی بھیڑ چال ہو اپنے اسلوب کی طمانیت، آہنگ کی سنجیدگی، انداز کے دھیماپن، فکر کی گہرانگیزی اور رفتار کے وقار کو اس سلیقے سے برقرار رکھتے ہیں کہ یہ ہر امکان، بہ ہر جہت نمایاں نظر آتے ہیں۔

ان کے ہاں حقیقت پسندی اور طبقاتی تفریق کا احساس کسی تحریک کا آفریدہ نہیں بلکہ زندگی کی کشاکش و تضادات کا زائدہ ہے اس لئے شوریدہ سری کی جگہ تفکر انگیزی اور سنجیدہ روی کی یقین آفرینی نمایاں ہے۔ اشتراکی نقطۂ نظر کے حامل تنقید نگار وقار عظیم بھی اعتراف کرتے ہیں

” بیدی کے افسانوں میں متوسط طبقے کی زندگی کا گھریلو اور روزمرہ کا ماحول ہے۔ کلرک ہیں، ان کے معمولات زندگی ہیں۔ مزدور ہیں

اور اقتصادی بدحالی سے دبے ہوئے غریب ہیں۔ لیکن ان
سب چیزوں میں ان کا نقطۂ نظر محض اشتراکی نہیں، وہ اشتراکیت
سے بھی آگے بڑھ کر انسانیت کے وسیع اور دردمند نقطۂ نظر کے
قائل ہیں۔ "

اپنے عمل میں بیدی از سرتاپا ہندوستانی ہیں۔ شرقی طرزِ حیات
کے مزاج داں ہیں۔ ہندی تہذیب و روایت سے ان کے افسانے آراستہ و پیراستہ ہیں
وہ صرف پنجاب یا عروس البلاد بمبئی کے نہیں بلکہ ان کے تناظر میں ساری ہندی زندگی،
ساری ہندی تہذیب اور ساری ہندی طرزِ معاشرت و طریقِ فکر بلکہ علی العموم زندگی اور
محض زندگی کے فن کار ہیں۔ اس لئے ان کا فن ہمیشہ باقی رہنے والی اقدارِ حیات کا
فن ہے۔

دیوندر اسّر کا خیال ہے

" ہندوستانی تہذیب اور اپنی جڑوں کا احساس راجندر سنگھ
بیدی میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ہندوستانی سماج میں اپنے کرداروں
کی جذباتی زندگی کو جس گہرے اور اثر انگیز طریقے اور فنی مہارت
سے بیدی نے پیش کیا ہے، اس کی دوسری مثال اُردو ادب میں
موجود نہیں۔ ان کی ویژن (VISION) فنی شعور اور انسان کے دل
کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھنے کی خوبی نے " لاجونتی " " اپنے دُکھ مجھے
دے دو " اور " گرہن سے پرے " کو اُردو کے زندہ جاوید
افسانے بنا دیا۔ "

بیدی کے ہاں کوئی خطۂ زمیں اتنا اہم نہیں جتنا اہم تہذیب و
ثقافت، اقتصادی و معاشرتی اُمور کا وہ پس منظر ہے جس میں کوئی کردار اپنی ذہنی نشوونما
پاتا ہے۔ زندگی کے شب و روز گزارنے کو اپنے تئیں حقیق کرتا ہے، اپنے طور پر
افراد و سماج سے انسلاک قائم کرتا ہے۔ رشتے بنتے، بگڑتے ہیں، جذباتی زندگی کی
تعمیر و تشکیل ہوتی ہے۔ ان ہی عوامل و متعلقات کو کہ جن کے ضمن میں ان کا مطالعہ و

شاہدہ عمیق ذہنیت رسا ہوتا ہے، دل گداختہ کے ساتھ گہرے، پُر اثر اور فن کارانہ طریقے سے پیش کرتے ہیں اور ایک گہرا تاثر مرتسم کرتے ہیں۔ تہذیبی و اقتصادی زندگی کے آئینے میں بلا امتیاز رنگ و نسل، ہر فرد کی سیرت اور ہر رمزِ حیات کی ترجمانی ان کا فنّی وطیرہ ہے۔

چنانچہ یہ فن کار اپنی تخلیقی حدود میں ـــــ بھولا اور مایا کا بھی ہے، عظیم الدین کھیڑا مغلی، اسٹریج لال اور مسٹر گرٹی کا بھی ہے، راما اور پیراسر کا بھی ہے، مادھو اور کلکارنی کا بھی ہے، شمی اور شپانتی کا بھی ہے، تلم اور گوری کا بھی ہے، رحمان، جنیا اور جنیا کی ماں کا بھی ہے، زین العابدین، لکھی سنگھ اور سنیتو کا بھی ہے، مولانا آتم مرزا اور میاں مرزا ہاشم کا بھی ہے، ٹھمنڈی، ننھو اور رادی جین کا بھی ہے۔ خان زادہ صمد اور تھا و دلا یہ کا بھی ہے، صفدر اور رابعہ کا بھی ہے، شنکر لال، لاجونتی اور جمالّ کا بھی ہے، کُندن، فادر فشر اور لکھی کا بھی ہے، جوگیا، جُگل، ہیمنت اور شیکسی کا بھی ہے، دادی رُقمن، متی سوہی اور فردوس آپا کا بھی ہے، سیتا، مصری، بنواری اور صالح بھائی کا بھی ہے، سنت رام دیبی اور پال کا بھی ہے، اندو، مدن اور بالو دھنی رام کا بھی ہے، رحمت نُور اکرپا سنگھ اور رشید الدین کا بھی ہے اور پھر بہتیری کہانیوں کے تناظر میں اپنا، اپنی شریکِ حیات اپنے بھائی بہنوں اور اپنے بچّوں کا بھی ہے۔

ان مختلف الخیال و متضاد نگاہ و فکر کے افراد میں ـــــ کوئی گوڑگاؤں، ملّا شکور اور داگہ کی سرحد کا ہے، کوئی امرت سر، شملہ اور لاہور کا ہے، کوئی جہانگیر آباد، دہلی اور الہ آباد کا ہے، کوئی آسن سول، ہوڑہ اور چوبیس پرگنہ کا ہے، کوئی احمد آباد، بمبئی اور لکھنؤ کا ہے۔ کسی کا تعلق ماڈل ٹاؤن، ابوبکر روڈ اور شہید گنج سے ہے، کسی کا بیگم بازار، انار کلی اور نسیم باغ سے ہے، کسی کا ڈبی بازار، کسی کا حضرت گنج سے ہے، کسی کا شیواجی پارک، کنگ سرکل اور کرافورڈ مارکیٹ سے ہے۔ کسی کی وابستگی جے جے اسکول آف آرٹس، جہانگیر آرٹ گیلری اور مہاتما گاندھی سوئمنگ پول سے ہے۔

کسی پر جہلم اور چناب کی تہذیب نے، کسی پر گنگا اور جمنا کے سواحل کی طرزِ زندگی نے کسی پر سرسوتی اور دامودر کی آب و ہوا نے، کسی پر جوہو، چوپاٹی اور میرن ڈرائیو کی رومان پرور زندگی آمیز فضا نے اپنے اثرات مرتسم کئے ہیں اور کسی پر خالص مادّی بنیادوں پر قائم شہروں بمبئی، الہ آباد، کلکتہ اور احمد آباد نے اپنے میکانکی اثرات ڈالے ہیں۔

تمام کی ترجمانی بیدی نے جغرافیائی، تاریخی و تمدنی حدود اور بدلتی اقدار کے پس منظر میں وسعتِ مطالعہ، تعمق مشاہدہ اور فکر انگیز تخیل کے ساتھ فن کارانہ طور پر کی ہے۔ سماجی متعلقات کے جزوی امور میں اُترے ہیں۔ سیرتوں کے درون خانۂ ذہن میں غواصی کر کے ان کے افعال و حرکات کی ماہیت کو واضح کرنے کی مساعی کی ہیں۔ رواج، ماحول اور طرزِ معاشرت کے زیر اثر جذباتی زندگی کی کشاکشوں کو احاطۂ فکر میں لانے کی کوشش کی ہے۔ حالات و کوائف کی ترجمانی میں شدّتِ جذبہ و احساس سے کام لے کر ایک حیات افروز ہمدردانہ رویّہ اختیار کیا ہے۔ متعدد فکر انگیز نتائج برآمد ہوئے ہیں اور بصیرت و فکر کے لئے ضرب المثل اور خلّاقانہ عبارات خلق ہوتی ہیں جو اپنے اندر واقعاتی پس منظر کے اسرار و رموز اور صورتِ حالات کے تعلق کی معنی خیزی، دل کشی، واقعیت اور بوقلمونی اس درجۂ کمال کی رکھتی ہیں کہ ان کی افادیت و آفاقیت اور جاذبیت و لطافت سے کبھی گریز ممکن نہیں۔

چند عبارات درج ذیل ہیں ——

"اس وقت شام لمحوں کی سُولی پر تڑپ رہی تھی"

(ٹرمینس سے پرے)

"جس شخص میں محبّت کی سی کمزوری ہو وہ پائے استحقار سے ٹھکرا دیا جاتا ہے۔"

(دس منٹ بارش میں)

"جب جیب میں دام ہوں تو انارکلی سے گُزرنا معیوب نہیں"

(گرم کوٹ)

"آہستہ چل، ہو سکے تو چل ہی مت ——— تیرے قدموں کے نیچے ہزار جانیں ہیں۔" [1]

(جام الہ آباد کے)

"چوری عجیب قسم کی عبادت ہے جس کی تلقین ہماری مذہبی کتابوں میں غلطی سے رہ گئی ہے۔"

(زین العابدین)

"بٹوارہ ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اُٹھ کر اپنے بدن پر سے خون پونچھ ڈالے اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن صحیح و سالم تھے لیکن دل زخمی ......"

(لاجونتی)

"انسان کو قُدرت محض اس لئے کچھ دیتی ہے تاکہ پھر اس سے چھین لے۔ قُدرت اپنی خزینۂ تمثیل کو مقامِ اوج تک پہنچانے کے لئے بہت سے طریقے جانتی ہے۔"

(معاون اور میں)

طنز نگاری اور تفکر انگیزی کی سعی میں اور جذباتی زندگی کی واقعیت بدامان پیش کش میں مندرجہ عبارتیں ضرب الامثال کی حیثیت رکھتی ہیں بلکہ چند نادر الوجود موزحیات سے بھی ہمیں آشنا کرتی ہیں۔ علاوہ بریں تحریر واقعہ کے ساتھ ندرتِ خیال اور ابلاغ کے ساتھ طرزِ ادا کا بانکپن، طنز کی تیزی اور مشاہدہ کی چابکدستی درج ذیل اقتباسات میں ملاحظہ کیجئے ———

"ہجوم اور الفاظ ایک دوسرے کو گھور رہے تھے۔"

"جا بیٹھ اپنی ماں کے پاس ورنہ ڈھونڈتی پھرے گی اپنی عینک۔"

---

[1] آہستہ خرام بلکہ مخرام زیر قدمت ہزار جانست سعدیؔ

"ایک سارجنٹ کہیں سے نمودار ہوا۔ اس نے لبوں پر زبان پھیری، ہیٹ کو اونچا کیا اور اپنا ٹین تان کر ہجوم میں یوں گھومنے لگا جیسے کوئی تیز سی چھری خربوزے میں اُتر جائے۔"

"جب راجہ، یہ نقاب کشا مرے گا تو اس کا بُت بہت حسین بنے گا۔ کسی نے سنگ تراش کے نقطۂ نظر سے جانچا۔ آج کسی کی نقاب کُشائی کرتا ہے، کل کوئی اس کی نقاب کشائی کریگا۔"

"میونسپلٹی کے کارکن نے دو دفعہ نقاب کی رسّی راجہ کے ہاتھوں میں دی اور وہ دونوں ہی دفعہ پھسل گئی۔ جس کا مطلب تھا کہ راجہ کا جلد ہی مجسمہ بن جائے گا۔"

(لمس)

"وہ لوگ کتنے احمق ہوتے ہیں جو ہر مناسب اور نامناسب جگہ اپنا وقت ضائع کرتے ہیں۔ لیکن جب انہیں کسی جگہ پہنچنا ہوتا ہے تو وقت کی ساری کسر سائیکل کے تیز چلانے یا بھاگ بھاگ کر جان ہلکان کرنے میں لگا دیتے ہیں۔"

"گھمنڈی کا باپ جب بھی دروازے پر دستک دیا کرتا۔ ماں فوراً جان لیتی کہ آج اس کے مردنے پی رکھی ہے بلکہ دستک سے اُسے پینے کی مقدار کا بھی اندازہ ہو جاتا۔"

"دنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ اگر بیوی بھی کبھی ماں ہوتی ہے اور بیٹی بھی ماں، تو دُنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا اور کچھ نہیں۔ عورت ماں ہے اور مرد بیٹا۔ ماں کھلاتی ہے اور

بیٹا کھاتا ہے۔ ماں خالق ہے اور بیٹا تخلیق۔ اس وقت وہاں ماں تھی اور بیٹا........ ماں، بیٹا........ اور دُنیا میں کہیں کچھ نہ تھا۔ "

(کوکھ جلی)

" جب ننگا آدمی نظریں نیچی کر لیتا ہے تو لوگ اُسے دیکھتے ہیں۔ جب وہ سب کو دیکھتا ہے تو لوگ نظریں نیچی کر لیتے ہیں۔"

" اس دکان کا مالک بڑا لوک سدھار گیا تھا۔ جگر کے پھوڑے کی وجہ سے دو مہینے بیمار رہ کر آخر مر گیا۔ اب مرادی دکان لے سکے گا۔ خرابی میں اس کی تعمیر کی صورت مضمر تھی۔"

(بے کار خدا)

" اس کی مسکراہٹ کا جواب میں نے تیور سے دیا اور ہنسی کا جواب خفگی سے۔ لیکن وہ ہنستی رہتی۔ کیا موت اس ہنسی کو کچل دے گی۔؟ .... وہ بڑھا ناّل میرے دل کے تالاب میں ایک وزنی پتھر پھینک کر چلا گیا تھا اور مجھے معلوم ہوتا تھا جیسے کثرتِ تلاطم سے میرے دل کے کنارے اندر گر رہے ہیں۔"

(ماسوا)

" "کون تھا وہ۔؟"

لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا "جماں ـــ"

" اچھا سلوک کرتا تھا وہ۔؟ "

" ہاں ـ"

" مارتا تو نہیں تھا؟ "

لاجونتی نے اپنا سر سندر لال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا

"نہیں ـــــ"

(لاجونتی)

" مدن کے ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی ۔ وہ زمین میں گڑ گیا
یہ اَن پڑھ عورت، کوئی ڈرامائی فقرہ ــــ!

(اپنے دُکھ مجھے دے دو)

" یہ قلعہ جو آپ دیکھ رہے ہیں، مغل شہنشاہ اکبر نے بنوایا تھا۔ اس کی
نگاہ کتنی دُور رس تھی ۔ گویا وہ صدیوں پہلے جانتا تھا کہ چین کی طرف سے
حملہ ہوگا تو یہاں پہنچتے پہنچتے تو رُک ہی جائے گا ۔ کچھ دریا روک لیں گے
رہا سہا قلعہ روک لے گا ۔ یہی وجہ ہے کہ جمنا کا پانی آج تک اس
قلعہ کے پیر دھو دھو کر پیتا ہے ۔ "

" سوا آٹھ ہو گئے .... زندگی بیتی جا رہی ہے، دفتر
بیتا جا رہا ہے .... یہاں سے گھر، گھر سے دفتر، دفتر سے
شمشان .... بیچ میں ازل ہی سے تھکی ہاری بیوی سے جھپٹ
.... مار کے، بجائے کھانا کھانا .... کھانا بھی جو پکا رکھا
کے کہہ رہا ہے کھا، نہ کھا، نہ .... "

" ذرا کسی بچے کے کپڑوں پر مٹی دیکھی، اُلٹا ماں کے
پاس بھیج دیا جو پہلے ہی گھر بھر دیتی ہے ۔ عورتوں کی زبان میں ــــ
اس کی وہ تو پا جامے سے بھی چھو جائے تو پیٹ ہو جاتا ہے ۔"

(حجام الہ آباد کے)

" بہت خفا معلوم ہوتے تھے ۔ اس نائی کو گالیاں دے
رہے تھے جس نے رشتہ کرایا ۔ کہہ رہے تھے ۔ ہم لڑکی کو کبھی نہیں
بھیجیں گے ۔ چاہے ساری عمر گھر بیٹھی رہے ۔ ہمارے ساتھ

دھوکا ہوا ہے۔ رو پا کے سسر کا تو ایک بھی دیوالہ نہیں نکلا۔

(دیوالہ)

"میں نے کہا جو شخص حقیقتاً امیر ہوں وہ ظاہری شان کی چنداں فکر نہیں کرتے۔ جو لوگ سچ مچ امیر ہوں انہیں تو پھٹا ہوا کوٹ بلکہ قمیص بھی تکلف میں داخل سمجھنی چاہیئے۔ تو کیا میں سچ مچ امیر تھا۔"

"میں نے سُنا ہے گزشتہ چند سالوں میں کئی کئی من سونا ہمارے مُلک سے باہر چلا گیا ہے۔ شاید اسی لئے لوگ جسمانی زیبائش کا خیال بھی زیادہ رکھتے ہیں۔ نئے سوٹ پہننا اور خوب شان سے رہنا ہمارے افلاس کا بدیہی ثبوت ہے۔"

(گرم کوٹ)

"الوبکر روڈ شام کے اندھیرے میں گُم ہو رہی ہے۔ یوں دکھائی دیتا ہے جیسے کوئی کشادہ سا راستہ کسی کوئلے کی کان میں جا رہا ہے۔"

"دہقان سہم کر چلا گیا۔ کبھی کبھی پیچھے مُڑ کر دیکھ لیتا۔ گویا رات کو ہمارے ہی گھر میں سیندھ لگائے گا۔ اگر وہ سیندھ لگائے گا تو حق بجانب ہے۔"

"بارش کی رِم جھم، سرس کی لمبی لمبی پھلیوں کی کھڑکھڑ، گرتے ہوئے پتے کے نوحے، رعد کی گرج، بطخوں کی بط بط، مینڈکوں کی ٹرّاہٹ، پرنالوں کا شور، اس کُتیا کی اونہہ ——"

(دس منٹ بارش میں)

"ڈاکٹر جی! مجھے لمبے سفر پر جانا ہے، آپ دیکھتے

نہیں میرا جوتا، جوتے پر کیسے چڑھ رہا ہے۔"

ڈاکٹر جو ابا مسکرایا اور بولا ـــــ

ـــــ ہاں بابا! تو نے بڑے لمبے سفر پہ جانا ہے۔"

(رحمان کے جوتے)

"یہ نہ ہوئی نالات کی بات۔ دن کو رتنی اپنی ہی دُھن میں مگن ہوتی .... ہولے ہولے گاتی .... میٹھے لاگے دا کے بول۔"

(چھوکری کی لوٹ)

بیدی کے یہاں بین السطور ایسے معتد بہ خلّاقانہ جملے ہیں جن میں رموزِ حقائق کی بازآفرینی غایت فصاحت و بلاغت سے ہوئی ہے جو ان کی ابدیت کے ضامن ہیں۔

فن ایک وسیلۂ اظہارِ ذات بھی ہے اور وہ معیارِ فکر و بصیرت بھی ہے جو غیر معمولی شاہدہ و تجربہ، گراں قدر احساس و تخیّل اور وفورِ مطالعہ کا رہینِ منّت ہے۔ چنانچہ ہر وہ فن پارہ جو آفاقیت اور ابدیت کا حامل ہوتا ہے، کسی سعی ارادی کے باعث معرضِ اظہار میں نہیں آتا بلکہ کسی بڑی تحریک کے سبب فنکار کے ناگزیر داخلی تقاضوں کا مظہر ہوتا ہے جس میں عصری حسیّت کے ساتھ ذات کا عرفان اور روح کا اضطراب بھی نہاں ہوتا ہے۔ مطالعہ کی وسعت اور تجربے کی بے پایانی ادیب کو ایک نظرِ انتقاد بھی عطا کرتی ہے، وہ نگاہِ بصیرت بدرجۂ وافر بیدی رکھتے ہیں۔ لہٰذا شاہدہ و تجربہ ان کے یہاں گہرے محسوسات کے بعد ہی فنی سانچہ اختیار کرتے ہیں۔ اس لئے اظہار کسی ارادی سعی کا حاجت مند نہیں ہوتا بلکہ ایک ناگزیر تقاضے کے کربِ ذات بن کر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ بیدی کی تخلیقات تقاضائے درون اور ادراکِ زمان و مکان کا پرتو ہیں۔ ان کا رشتہ فطرت، حقیقت، معاشرت اور ماحول کے تناظر میں زندگی سے اٹوٹ ہے۔ بلا تخیّلی جذباتیت

ان کا مقدر نہیں۔ فرد اور زندگی، زندگی اور سماج کے رشتے کی تحلیل ان کا منصب ہے۔ یہ فن پارے اعلیٰ معیار کا مظہر ہیں اور آفاقی ابدیت کے ضامن

وقار عظیم لکھتے ہیں ـــــــــ

"مجھے خود بیدی اتنا پسند ہے کہ اگر میں اُردو کے پانچ چھ افسانوں کا انتخاب کروں، اس میں بیدی کا افسانہ ضرور آئے گا۔ ان کے پاس بڑی تعداد ایسے افسانوں کی ہے جنہیں عظیم کہا جا سکتا ہے۔"

فن کار جب کسی پسندیدگی اور قبولِ عام کی منزل پر آجاتا ہے تو یہ منزل نہ صرف ریاضت پر دال ہوتی ہے بلکہ ایک آگ کے دریا سے سلامت گزر جانے کی ایک تخلیقی شہادت بھی ہوتی ہے۔ اس لئے یاد رکھیئے کہ وہ مختلف الدرجات مرحلۂ جاں گسل سے گزرا ہے۔ دیکھ کر محض دیکھتا نہیں رہا ہے بلکہ آگہی کی چوٹ بھی کھائی ہے۔ نارسائی و بے بسی کی ستم کیش جراحت بھی برداشت کی ہے۔ صعوبتِ حیات سے بازی ہار کر بھی جینے کی معذوری کے آگے سرنگوں ہوا ہے۔ تاہم احساسِ شکست نے اگر نڈھال و مضمحل کیا تو لازماً نبرد آزمائی نے ایک عزم تو بھی مرحمت کیا۔ حالات کو زیرنگیں کرنے کو، زندگی کو نسبتاً آسان و گوارا بنانے کو فکر و عمل میں احتیاط کی نفاست ضرور پیدا ہوئی۔ اس لئے احساسِ شدید اور تجربۂ گوناگوں نے فن کو زندگی کے حسن و کیف اور سوز و درد سے بھی بہرہ ور کیا۔ اس درجہ کہ سیدھے نہاں خانۂ دل میں اُترنے کی دل گیری پیدا ہوئی۔

بیدی سے گرویدگی کی ایک مزید مثال وقار عظیم ہی کی زبانی سنئے :

"مجیب صاحب جو روسی ادب کے اچھے طالب علم اور افسانہ نگار ہیں، جب بیدی کے افسانوں کا مجموعہ 'دانہ و دام' چھپا تو بغل میں دبائے پھرتے تھے اور کہتے تھے میں نے آج تک اُردو میں اتنا اچھا مجموعہ نہیں دیکھا!"

روسی ادب کے طالب علم کی حیثیت سے پروفیسر مجیب متاثر ہوں یا عام قاری کی حیثیت سے۔ یہ امر بدیہی ہے کہ ساری اُردو افسانوی تاریخ میں تا ہنوز "دانہ و دام"

کے مقابل کا کوئی دوسرا مجموعۂ افسانہ شائع نہ ہوا۔ اس لئے مجیب صاحب کا بغل میں دبائے پھرنا اتنا اہم نہیں جتنا اہم یہ ہے کہ ان افسانوں میں آخر وہ کون سی محرکات ہیں کہ انہیں بغل میں دبائے بغیر چارہ نہیں ۔

ایک مغربی تنقید نگار ایک جگہ لکھتا ہے۔

"حقیقت یہ ہے کہ افسانہ ایک ایسا فن پارہ ہے جو سدا یاد رکھا جا سکتا ہے۔ قارئین ناول کو تو بھول جاتے ہیں لیکن افسانے ان کے حافظے میں رہ جاتے ہیں۔ اس لئے نہیں کہ ان میں یاد رکھنے کے لئے مواد کم ہوتا ہے بلکہ یہ عصری زندگی کے حساس، اختصار پسند، اعصابی قوت سے بھرپور، فیصلہ کن اور کنایہ پسند مزاج کے ساتھ مکمل مطابقت رکھتا ہے۔ افسانہ تھوڑے میں زیادہ کا نام ہے۔ یہ کسی ناول کا گمشدہ باب ہرگز نہیں ہوتا بلکہ اس کی اپنی ایک حیثیت ہے۔ اس میں ادیب کی مسلسل فعال رہنے والی غیر منتشر توانائی اور ہمت شامل ہو جاتی ہے۔"

سدا یاد رکھنے کا جواز یہ ہے کہ اعلیٰ درجے کے افسانے عصری زندگی کے حساس، اختصار پسند اور اعصابی قوت سے بھرپور، فیصلہ کن اور کنایہ پسند مزاج کے ساتھ تطابق رکھتے ہیں۔ کیوں کہ ان میں ادیب کی مسلسل فعال رہنے والی غیر منتشر توانائی و ہمت شامل ہو جاتی ہے۔ فنی عمل میں زندگی کا بار اعواری ٹوٹ کر بکھر نہیں جاتا، کسی اہانت آمیز سمجھوتے کے لئے مجبور نہیں ہو جاتا بلکہ مسلسل فعال رہنے والی غیر منتشر توانائی و جرأت کو بروئے کار لائے بغیر چین نہیں لیتا۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کا فن تنہائی و محرومی کے زیر اثر فرار و گریز کا فن نہیں، نہ ہی کسی سرخ سویرے کا جو شدہ ہے بلکہ عصری قوتوں سے منطقی جواز کے ساتھ سپار زطلب ہونے کا فن ہے۔ شکست خوردگی میں بھی ایک احساسِ ظفر یابی کا فن ہے۔ نرمی، حلاوت، جذبیت اور گداختگی جس کا وصف اولیٰ ہے۔

بیدی عصری آگہی کے ساتھ موضوع کی روح میں اترتے ہیں۔ انسانی نفسیات کی زیریں لہروں میں ڈوب کر دروں بینی کے عمل سے گہرائی کرتے ہیں۔ اطراف و جوانب کی

زندگی کو خود بھی مبتلا ہو کر اتنے قریب سے دیکھنا اور سمجھنا پڑا ہے کہ انہیں تخیلِ محض کے سہارے موضوع کی جستجو کی حاجت کبھی نہیں ہوتی یا "آج کہانی لکھنی ہے" کا ارادی مرحلہ کبھی درپیش نہیں ہوا۔ موضوع گراں باریٔ ذہن کا باعث کچھ اتنا زیادہ ہو جاتا کہ موقعِ اظہار میں اس کا آنا ناگزیر ہو جاتا۔ موضوع ہاتھ پھیلائے کبھی سرِ راہ کوچہ و بازار میں مل جاتا، کبھی اپنے ہی نہاں خانے میں اور کبھی اپنی چہار دیواری کے اندر ہی۔

چنانچہ ان کا فن قریب کی زندگی کا فن ہے۔ سوچی سمجھی، دیکھی بھالی زندگی کی نفسیات کا فن ہے۔ اس کا رشتہ محض اظہار و ابلاغ سے نہیں بلکہ انبساطِ حسن سے بھی ہے۔ فن کاری ان کے ہاں ایک مرحلۂ غور و فکر بھی، ایک قابلِ لحاظ نتیجہ خیز عمل بھی ہے۔ بیدی واقعہ و کردار کی تعمیر و تشکیل میں بہتر سوجھ بوجھ اور اعلیٰ ذہانت سے کام لیتے ہیں۔ اس لئے دائرۂ واقعہ اور احاطۂ فضا میں جو تصویریں بنتی ہیں، ان میں زندگی پر داراں فعالی محرکات نسبتاً زیادہ ہوتے ہیں۔ مزید برآں رموز و علائم سے جو تعمیرِ فکر و بصیرت ہوتی ہے وہ آسودگیٔ ذہن و دل کا باعث ہوتی ہے۔ ان کا فنی عمل سرعت و رفتار کا نہیں، وادیٔ خود میں آہستہ روی سے مراجعت کا ہے۔ دو اشیاء و اجسام، دو افکار و نظریات کے باہم تفاوت اور رشتے اس خوبی سے تخلیق کے سانچے میں ڈھلتے ہیں کہ دم بخود رہ جانے کا مرحلہ درپیش ہو جاتا ہے۔ عقیدے کی بہتیری مستحکم دیواریں منہدم ہوتی ہیں اور فکر و بصیرت کی نئی دیواریں ایک آن میں ایستادہ ہو جاتی ہیں۔ کاوش اور خیال انگیزی سے داخلی شعور و نفس کے تند دھاروں کو محصور کرتے ہیں۔ جذباتی کشمکش کی گوناگوں سمتوں کی نشان دہی اور سمتِ اصل کی شناخت کی سعی گراں کرتے ہیں۔ خیال کے لئے کچھ اتنا مواد فراہم کر دیتے ہیں کہ تاثر کا نقش ناقابلِ گریز بن جاتا ہے ——

دیوندر اسر رقم طراز ہیں۔

"بیدی اپنے ماحول اور اس کے باسیوں کو نہ ہی آؤٹ سائڈر سمجھتے ہیں اور نہ ہی ایک آؤٹ سائڈر کی نظر سے انہیں دیکھتے ہیں۔ وہ اپنے اردگرد کی زندگی میں ڈوب کر لکھتے ہیں۔ لیکن جب وہ تخلیق کرتے ہیں تو فنی طور پر بے رحم ہوتے ہیں اور انسانی طور پر ہمدرد۔ جذباتی کشمکش

اور داخلی زندگی کے تیز و تند دھاروں کو بیدی انسانی نفسیات اور فلسفۂ حیات، پلاٹ اور کردار کے تانے بانے میں بڑی چابکدستی سے بُن کر کبھی ہلکے کبھی گہرے رنگوں میں تصویر کو کچھ اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ وہ سیدھے دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتی ہے۔ ان کی علامتیں اور تمثیلیں حقیقت ہی کی رنگا رنگ تصویریں پیش کرتی ہیں۔ بیدی نے اپنے کرداروں کی پیچ در پیچ شخصیت کو جس فنّی احتیاط اور ہنر سے پیش کیا ہے وہ بیدی کی منفرد حیثیت کو تسلیم کراتی ہے۔ روزمرّہ کی زندگی کی معمولی معمولی جزئیات کو زندگی کی اہم دستاویز بنا کر پیش کرنا بیدی کے فن کا ہی کمال ہے۔ "

فن کسی سانحہ و واقعہ کی رپورٹ کا نام نہیں بلکہ تجرید حقائق اور اظہارِ ذات کا نام ہے۔ اظہار و ابلاغ کے مابین فن کار کی شخصی ماہیت، جبلّی خصائص اور نفسی محرکات بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ تجربہ و ذہنی پرداخت کے مطابق جس طرز نظر کی نشو و نما ہوتی ہے وہی اظہار کے تناظر میں بھی جلوہ نما ہوتا ہے۔ قلبی فکری توانائی، قلبا سنجیدہ سطحِ نظر ہوتا ہے، محسوسات میں قلبی گداختگی ہوتی ہے، امر واقعہ میں جبلّی معاملہ فہمی، صورتِ حالات سے قلبی آگہی و بصیرت ہوتی ہے اور جس نوع کے مزاج و طبیعت کی نشو و نما ہو پاتی ہے، وہی عام و خاص خصوصیات تخلیق اور تخلیق کے بین السطور نمایاں ہوتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کا فکر و فن کے تعلق کا علم و مطالعہ بھی گراں قدر ہے اور متعلقاتِ حیات کے شاہدات و تجربات بھی اہم اور قابلِ لحاظ ہیں۔ زندگی ان کے ہاں محض مشاہدے میں نہیں آئی بلکہ تجربوں اور سخت کوش مرحلوں سے گزر کر آئی ہے۔ کار کرِ عمل میں وابستگیٔ حیات نے بھی بے پایاں جد و سعی کی قدرات عطا کی اور واقعی فکر و نظر اور جمال و جلال کا ستوہ مرحمت کیا۔ اس لئے ان کی تخلیقی کاوشیں فطرت سے تطابق رکھتی ہیں۔ وہ کسی واقعہ و سانحہ کی ترجمانی کے وقت اپنی ذات سے یکسر غیر متعلق نہیں ہو جاتے کہ حسّاس طبیعت زود اثری پر دال ہے۔

"جمالیاتِ قرآنِ حکیم کی روشنی میں" کے مصنف نصیر احمد ناصر رقم کرتے ہیں:

"اس اعتبار سے صورت گری میں سب سے اہم شے یہ ہوتی کہ فنی تخلیق کے عناصر ترکیبی میں ایسی مناسبت و ہم آہنگی پیدا کی جائے جیسی کہ فطرت کی ہر شے میں پائی جاتی ہے خصوصاً صورت انسانی میں جو سب سے زیادہ حسین اور اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس سلسلے میں ایک اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ فنی تخلیق کی کوئی شکل و صورت ہو، اس پر فن کار کی شخصیت کی مہر ضرور ثبت ہونی چاہیئے کیوں کہ اس سے فن میں انفرادیت اور امتیازی خصوصیت پیدا ہوتی ہے۔"

تناسبت و ہم آہنگی جیسی کہ فطرت کی ہر شے میں ہے، فنی تخلیق میں بھی بہ حد امکان موجود ہو تو وہ مرحلہ تخلیق کی ارفع منزل ہے۔ بیدی کی تخلیقات تسویہ و تعدیل، مطابقت و ہم آہنگی اور اعتدال و تناسب کا اعلیٰ مظہر ہیں۔ کائنات و موجودات کی ہم آہنگی سے ان کا تعلق قریب کا ہے۔ داخلیت اور دروں بینی کے خلاقانہ عمل کے سبب نمایاں طور پر فن پر ان کی شخصیت کی مہر بھی ثبت ہے اور اس لئے انفرادیت اور امتیازی خصوصیت ہر جگہ نمایاں ہے۔

وہ متعلقہ ماحول و افراد کو کم ہی خود سے علاحدہ کر کے متصور کرتے ہیں۔ بیشتر اپنی ذات کی شمولیت سے مشاہدہ و مطالعہ میں گہری دلگداختگی پیدا کرتے ہیں۔ پوری آلودگی اور اپنائیت کے ساتھ گرد و نواح کی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن معروضی بیان میں وہ حتی الوسع غیر جانب دار اور عدم وابستہ رہنے کی سعی کرتے ہیں۔ وارث علوی کے قول کے مطابق اس لئے "بیان واقعہ میں بے رحم ہوتے ہیں"، لیکن دل حساس باعث بہ حیثیت انسان ماحصل عمل میں دردمند ہی رہتے ہیں۔ لاشعوری محرکات اور وسیع تر پھیلی ہوئی داخلی دنیا اور اس کے اندر ڈوبتا مختلف النوع جذباتی کشاکش کو کردار واقعہ اور ماجرا نگاری کے پس منظر میں اس خوب صورتی اور چابک دستی سے پیش کرتے ہیں کہ ہر نقش ناقابل فراموش بن جاتا ہے۔ بیان میں توازن، سوچ میں فکر انگیزی، نرمی و دردمندی کچھ ایسی ہوتی ہے کہ ہر خلاقانہ کارفرمائی، دلنشینی و دلربائی کی منزل پر آجاتی ہے ان کے یہاں جذبہ و احساس میں ایک ایسی پاکیزگی و طہارت ہے کہ جو ایک خاص جذبہ ترحم

سے باوصف ہے۔ ساتھ ہی طرزِ ادا کی نفاست اور فن کارانہ عمل کی چابکدستی ایسی ہے کہ جذباتی اُمور کے بیان کے تعلق کی رمزیت و اشاریت لائق لحاظ ہو جاتی ہے۔ نرمی و دل پذیری سے فکر کو نئی جلا، اور ذوق و نظر کو نئی حلاوت میسر ہوتی ہے۔ وہ کو الف میں مدغم ہو کر کھلی بہر طور بیدار ذہن ہی رہتے ہیں۔ قاری کے محسوسات اور جذباتی عمل پر گرفت اپنی مضبوط رکھتے ہیں۔ اس کے ذوقِ نظر اور احساسِ جمال کے پیشِ نظر اُسے کم و بیش تحریر سے ضرور دوچار کرتے ہیں۔ ان کے ہاں سپاٹ ماجرا نگاری یا غیر کوشش پیرایہ بیانی نہیں ملتی بلکہ جمالیاتی ذوق کی آسودگی، حقیقت میں تخیل کی آمیزش اس طرح ہوتی ہے کہ فن دو آتشہ ہو کر ہی منصّۂ شہود پر آتا ہے۔ مطالعہ کی وسعت اور موضوع کی روح میں رسائی کی قدرت نے انہیں فنی عمل میں فائق درجہ کی مہارت عطا کر دی ہے۔ وقار عظیم تحریر کرتے ہیں:

"بیدی اس دور کے سب سے زیادہ جذباتی افسانہ نگار ہیں۔ اس جذباتیت نے ان کی افسانہ نگاری کی ابتدا لفظی اور منظر کشی سے کی۔ اپنے فن کے آغاز میں افسانہ نگار قدم قدم پر پڑھنے والے کے تحیّر سے فائدہ اُٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا فن جمالیاتی ذوق کی آسودگی کو اپنا مطمحِ نظر سمجھتا ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ فن کے مقابلے میں فن کار زیادہ نمایاں ہونے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ فن کو مغلوب کر کے اس پر حاوی نظر آنے لگتا ہے اور پھر آخر میں ایک ایسی منزل آتی ہے جہاں وہ فن سے بے نیاز ہو کر صرف کہانی کی عظمت کو سب کچھ سمجھنے لگتا ہے اور اس وقت اس کی کہانی کی ساخت اُن اصولوں پر ہونے لگتی ہے کہ کہانی کا کوئی کلیّہ نہیں۔ وہ ہر صاحبِ طبع کا اجارہ ہے۔ اصل چیز حاصلِ عمل ہے۔"

بیدی نے اپنے اندازِ فن کے متعلق خود ہی لکھا تھا کہ وہ اپنے فنّی عمل میں بالارادہ ٹوئسٹ سے کام لیتے ہیں۔ پڑھنے والوں کے تحیّر سے فائدہ اُٹھاتے ہیں۔ ایک فقرہ افسانے میں لاتے ہیں جسے بعد کی لفّاظی اور منظر کشی میں عمداً گم کر دیتے ہیں اور پھر

سن و عن صورتِ حالات کی تبدیلی کے ساتھ اُسے دُہرا کر نہ صرف ایک توازن قائم کرتے ہیں بلکہ تسلسلِ خیال سے پڑھنے والے کے جمالیاتی ذوق کو آسودہ کرنے کی بھی سعی کرتے ہیں۔ انہوں نے لکھا کہ فن کی اساسی خصوصیت کو ملحوظ رکھ کر ہر تجربہ کی اجازت ہے کیوں کہ کہانی کا کوئی کلیہ نہیں۔ یہ ہر صاحبِ طبع کا اجارہ ہے۔ اصل چیز عمل نہیں حاصلِ عمل ہے۔ گویا راجندر سنگھ بیدی فن کے ضمن میں ایک واضح سطحِ نظر کے حامل ہیں۔ وہ فن میں تقلیدِ محض پر نہیں، اپنی سوجھ بوجھ اور اپنے علم و عرفان پر بھروسہ کرتے ہیں۔ انہیں فن و ہئیت پر بڑی تزلزلت حاصل ہے۔ وہ افسانہ گوئی کو محض ایک فن کارانہ کاوش نہیں، ایک نتیجہ خیز عمل جانتے ہیں۔ اس کے لئے ان کے پاس مطالعہ و مشاہدہ کی وسعت بھی ہے جو واقعہ و توعہ کا ہی عن کارانہ تفحص نہیں کرتی ہے بلکہ غور و فکر کو نئی تحریک بھی بخشتی ہے۔ اس لئے ان کے ہاں جو بالیقین ہی کیفیت ہے، وہ کمیت میں کہیں زیادہ اور معنویت میں کہیں اعلیٰ و ارفع ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں فکر و خرد کی بے پایانی بھی ہے اور ایک دائرہ کمال کا ادبی خلوص اور ذہنی بصیرت بھی ہے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں

> "بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات، طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادھی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادھی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔"

بیدی کو ان کی دردمندی، گداختگی اور سادگی و نفاست چیخوف کے طرزِ ادا اور اندازِ نظر سے قریب کرتی ہے۔ ان کے ہاں موپاساں (MOUPASSANT) یا منٹو کا سا دھچکا (SHOK) پہنچانے کا عمل نہیں بلکہ صبر و شکیب سے زندگی کو جھیل لینے کا درس ہے۔ اس لئے ممتاز شیریں نے مزید ایک جگہ لکھا ہے "کرشن چندر سے شاذ ہی توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے وقت اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے (CREATIVE AGONY) کہتے ہیں۔" بیدی کی بیشتر تخلیقات ایک تخلیقی کرب کا مظہر ہیں۔ ان کا دل مانندِ مضراب سوز و ساز سے معمور رہتا ہے۔ اس لئے

جو تاثر وہ مرتسم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں، اس کی مثال اُردو افسانے میں نہیں ملتی۔ کیوں کہ ان کی کہانیاں واقعاتِ محض پر نہیں ایک اثر خیز واقعیت پر مبنی ہوتی ہیں۔

عزیز احمد راقم ہیں ———

> "راجندر سنگھ بیدی کے افسانے اپنی بے لوث واقعیت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ یہ واقعیت قطعی نہیں۔ اسے رومانیت اور نتیجہ خیز تخیل کا امتزاج حاصل ہے۔"

ایک انٹرویو میں بہ سلسلۂ بیدی کرشن چندر نے راقم الحروف سے کہا تھا۔

> "بیدی کے سماجی شعور سے اختلاف رکھتے ہوئے بھی میں انہیں اُردو کا بہت بڑا افسانہ نگار مانتا ہوں۔ میرا خیال ہے وہ صدیوں تک زندہ رہیں گے۔"

بیدی کا فنکارانہ عمل ان کے منفرد، جلیل اور مستقبل گیر طرزِ ادا و طرزِ فکر کا مظہر ہے۔ اپنے آب و گل سے، اپنی ذی شان روایات سے اور اپنی تہذیبی ماہیت سے بے حد و حساب چاہت کا امین ہے۔ جذبہ و احساس کی تہذیب و تطہیر کا دستاویز ہے۔ ان کے جذباتی عمل کے گرد فکر و شعور کا خوب صورت ہالہ ہے۔ وہ آگہی، وہ بصیرت ہے جو حیات کو مزین کرتی، جذبے کو توانائی اور فکر و احساس کو قدر و فضیلت عطا کرتی ہے۔ ان کی دل کو چھو لینے والی کہانیاں قاری کو یہ ایں ہمہ عرصہ تلاطم میں زیر و زبر کئے رہتی ہیں۔

ان کی کہانیاں، زندہ، متحرک سانس لیتی محسوس ہوتی ہیں۔ تخیل کے دوش پر وہ دُنیا ہیں جس میں حقیقت اور اس کی بصیرتیں بھی جلوہ نما ہیں اور وہ کنجِ عافیت بھی ہیں جہاں محدود و کم یاب وسائل میں بھی راحت و سکون بے پایاں ہیں۔ اور بین السطور ایسا سلیقہ، ایسی شائستگی اور ایسی طمانیت ہے، ایسی دل نشینی ہے، ایسا مدھم لہجہ و آہنگ ہے، ایسی فکری گہرائی ہے، ایسی جز رسی ہے، ایسا رمزیہ انداز ہے، ایسے بولتے علائم ہیں، ایسے معانی آفریں

رموز ہیں، ایسی فکری قطعیت ہے، ایسی نفاست و نازکی ہے، ایسی دل گداختہ بصیرت ہے اور ایک ایسی فضا بہر سُو ہے جس میں راوی کا سکون، چناب کا اضطراب اور گنگ و جمن کی موجِ رواں کا سا وقار ہے۔

ان کی کہانیاں خلوت گاہِ خیر و بشر ہیں جہاں قدم قدم پر کاہشیں ہیں، کلفتیں ہیں، ٹوٹتی بکھرتی آرزوئیں ہیں تاہم جس میں ایک بار جی لینے کی خواہش ہر دل میں جاگ اُٹھتی ہے اور یہ اس لئے ہے کہ ؎

راسخ کہانیاں تو ہم نے بہت سُنی ہیں
انداز اور ہی ہے تیری داستاں کا

●

تمام شُد